Anschauungen über das Wesen des Dichterischen Kunstwerks von 1750—1920

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen philosophischen Fakultät

der

Eberhard-Karls Universität zu Tübingen

vorgelegt von

ANNALISE KIEMLE

aus Esslingen

Doktordruck — Graphisches Institut Paul Funk,
Berlin SW 68, Friedrichstr. 231

1930

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät der Universität Tübingen.
Referent: Professor Dr. H. Schneider
20. Dezember 1930.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalt.

Seite

1. Einleitung 5

2. Darstellung 7

I. Der Rationalismus 7

II. Geniezeit, Klassik und Romantik 14

III. Die Zeit des Realismus 24

A. Fachästhetik 25

B. Künstlerästhetik 52

IV. Der Naturalismus und seine Ueberwindung 67

A. Seine Entstehung in Frankreich 67

B. Der deutsche Naturalismus 71

C. Seine Ueberwindung 75

a) in der Künstlerästhetik 75

b) in der Fachästhetik 84

V. Der Expressionismus 92

3. Schluß 97

Anmerkungen, geschieden nach den Kapiteln 103

Ergänzendes Bücherverzeichnis, geschieden nach den Kapiteln 126

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548026_0049

Einleitung.

Es sollen in dieser Arbeit die Anschauungen über das Wesen des dichterischen Kunstwerks dargestellt werden, insoweit sie sich mit der Frage des Verhältnisses von Kunstwerk und Wirklichkeit befassen. „Wiedergabe der Natur" und „Umformung, Umschmelzung der Natur", das sind die Formeln, um die der Kampf geht. (Natur: „Was der äußeren und inneren Erfahrung zugänglich ist.")

Der behandelte Zeitraum umfaßt die ganze deutsche Aesthetik, die von A. G. Baumgarten 1750 als Wissenschaft begründet wurde. Rückgreifend wurden auch die früheren Abhandlungen in deutscher Sprache über Fragen der Poetik herangezogen (besonders die der Schweizer). Die Arbeit schließt mit dem Expressionismus ab, da eine Fortführung der Untersuchung bis in die jüngste Zeit praktisch unmöglich ist.

Als Quellen wurden die Schriften der Fachästhetiker benutzt, die Aesthetiken und Poetiken, ferner die Aeußerungen der Dichter über ihr eigenes Schaffen, wie sie in ihren Briefen und Tagebüchern in Vorworten und auch Programmschriften enthalten sind. Wo es durch die besonderen Verhältnisse geboten war, wurden auch Kritiker und Schriftsteller im weiteren Sinn berücksicht, besonders für die Darstellung der neueren und neuesten Zeit, in der der Kampf der Meinungen großenteils in den Zeitschriften ausgefochten wurde.

Es liegt auf der Hand, daß eine Darstellung, die die Geschichte eines einzelnen Problems durch einen Zeitraum von nahezu 200 Jahren verfolgt, notgedrungen ein in mancher Hinsicht stilisiertes Bild geben muß: Um die Struktur eines Organes zu erforschen, muß es der Anatom aus dem Verband des lebenden Körpers lösen. So mußte auch hier das behandelte Problem, damit eine Darstellung überhaupt möglich war, herausgehoben werden aus dem Untergrund des gesamten Geisteslebens, in dem es tief verwurzelt ist, und nur andeutungsweise — das war durch den Rahmen der Arbeit bedingt — konnte in der Darstellung auf die Verwurzelung hingewiesen werden, deren alles durchdringendes, feinfaseriges Netz sich weithin Blick und Griff entzieht. Allerdings erwies sich eine gewisse Beweglichkeit in der Methode der Darstellung als zweckmäßig: Bei der Behandlung von Zeiträumen, die sich dem Rückblick geistesgeschichtlich als in sich geschlossene Einheit darstellen oder die schon eine ausführliche Darstellung in Rücksicht auf ihre weltanschauliche und ästhetische Haltung im allgemeinen erfahren haben, beschränkt sie sich auf die isolierte Darstellung des Problems im engen Sinn. Bei Uebergangszeiten, die zudem noch keine erschöpfende allgemeine Darstellung erfahren haben, versuchte sie, die Verknüpfung des Problems mit der allgemeinen Geisteshaltung etwas ausführlicher darzulegen. Das gilt vor allem für die Zeit des Realismus, in der die Auseinandersetzung zwischen Alt und Neu, zwischen Tradition und Zeitgeist so schwer zu

einer Entscheidung sich durchringen konnte, so daß die einzelnen Aesthetiker mehr als in anderen Epochen als isolierte Erscheinungen dargestellt und gewertet werden mußten, da ihre Theorien nicht in einer gemeinsam tragenden Weltanschauung wurzeln und daher oft ohne inneren Zusammenhang nebeneinander stehen, ja bei engster zeitlicher Berührung sich geradezu widerstreiten.

Im allgemeinen macht diese Arbeit es sich zur besonderen Aufgabe, die Entwicklungslinien herauszustellen. Sie legt also vor allem den Nachdruck auf die von einer Epoche neu entwickelten Züge, während die zur Tradition gewordenen, von früheren Epochen übernommenen nicht besonders herausgehoben werden. Dies bedeutet natürlich eine Vereinfachung des Bildes, abgesehen davon, daß es häufig nur vereinzelte Stimmen sind, die uns von den Anschauungen ihrer Zeit berichten und daß wohl manchmal der Kleinere zum Repräsentanten seiner Strömung wird, weil die Größeren schwiegen.

Es wäre außerdem ein Irrtum, wenn man erwartete, daß die Darstellung der Theorien vom dichterischen Kunstwerk eine Darstellung des Wesens des dichterischen Kunstwerkes biete. Der Prozeß des dichterischen Schaffens, dem das dichterische Kunstwerk sein Dasein verdankt, ist ein irrationaler, der sich weithin selbst der Darstellung durch den Dichter entzieht. Ia, der Dichter ist insofern ein besonders schlechter Interpret seines eigenen Schaffens, als ihm gerade das Wesentlichste, Tiefste daran Natur ist und daher selten oder nie zum Bewußtsein kommt, während er den Nachdruck auf gewisse, mehr äußere Dinge legt, um die er sich bemühen muß[1]). Die Aeußerung des Dichters über sein Schaffen stellt außerdem in gewissem Sinn ein Kompromiß dar zwischen seinem persönlichen Schaffenserlebnis und der allgemeinen Geistesrichtung der Zeit, in der er wurzelt, insofern als er unter ihrem Einfluß steht, wenn er sein Erlebnis deutet, umsomehr, je weniger intensiv dieses ist. Das ist zu beachten, da es ja nicht immer die größten Dichter sind, die am meisten theoritisieren. In noch höherem Maße ist natürlich die Fachästhetik an den Geist ihrer Zeit gebunden, vor allem, solange sie das Wesen der Kunst deduktiv zu bestimmen sucht.

Trotz all dieser Einschränkungen ist es aber doch von Interesse, die Bemühungen von nahezu 200 Jahren um ein Problem zu verfolgen, das — in früheren Zeiten meist verdrängt durch Spekulationen über das Wesen des Schönen usw. — in neuerer Zeit so recht als ein Hauptproblem der Aesthetik erkannt wurde.

---

[1]) „Die umbildende Tätigkeit war ihnen so natürlich, daß sie sich ihrer nicht bewußt wurden und so alles Verdienst der Natur gaben." (A. W. Schlegel in seiner Vorl. über schöne Literatur und Kunst. D.L.D. 17 S. 100 f.) Aehnlich erklärt Utitz das Festhalten der Künstler an den naturalistischen Theorien (Grundlegung der Aesthetik S. 200). Vgl. auch Goethe Reflexionen und Maximen: „Wenn Dichter von Natur reden, subintelligieren sie die Idee, ohne sich's deutlich bewußt zu sein." (W. A. XLVIII S. 202.)

I. Kapitel.

Der Rationalismus.

Das Jahr 1750 ist das Geburtsdatum der wissenschaftlichen deutschen Aesthetik: Es brachte in der letzten neulateinischen Poetik, in A. G. Baumgartens „Aesthetika" den ersten Versuch auf deutschem Boden, die Lehre von den schönen Künsten — theoria liberalium artium — als eine wissenschaftliche, d. h. philosophische Disziplin zu begründen[1]).

Aesthetik ist für Baumgarten, der in der Wolffschen Philosophie wurzelt, die Lehre von der sinnlichen, d. h. verworrenen Erkenntnis, deren Organ, die „unteren Seelenvermögen" er unter der Bezeichnung „analogon rationis" zusammenfaßt. Daß er als Philosoph sich mit dieser abgibt, muß er den Anschauungen seiner Zeit gegenüber erst rechtfertigen. Er weist deshalb darauf hin, daß er dadurch den Menschen zur „Herrschaft" über die „Fähigkeiten des Fleisches" verhelfe, die wünschenswerter ist als eine „Tyrannis"; außerdem ist für ihn die „verworrene' die notwendige Uebergangsstufe zur „deutlichen Erkenntnis"[2]).

Mit seinem Versuch, die Kunstlehre insgesamt von dem einen Begriff des Schönen abzuleiten — er hält allerdings sein Versprechen nicht ganz[3]) — erfüllt aber Baumgarten nur eine Forderung, die vor ihm schon andere[4]) gestellt hatten: er ist nicht der Erste überhaupt, der sich in Deutschland mit ästhetischen Fragen beschäftigte. Schon in den zwanziger Jahren hatten Bodmer und Breitinger, die Schweizer Kunsttheoretiker mit ihren Schriften, in denen sie Anregungen französischer, italienischer und besonders englischer Aesthetiker verarbeiteten, in Deutschland den Anstoß zu einer sehr lebhaften und fruchtbaren Diskussion kunsttheoretischer und kunstkritischer Fragen gegeben. Bodmer nun war es auch, der zuerst eine philosophische Grundlegung der poetischen Theorien forderte[5]), und Breitinger bezeichnete diese geforderte neue Wissenschaft merkwürdig ähnlich wie Baumgarten, aber doch wohl unabhängig von ihm, als eine Logik der Phantasie[6]).

Der Gegner der Schweizer in jener Diskussion ist Gottsched. Während diese deren Weltbild unter dem Einfluß der Leibnitz'schen Philosophie beseelter und bewegter ist, auch in der Kunstbetrachtung

das Gefühlsmoment wieder lebhaft betonen und die Phantasie als Hauptfähigkeit des Dichters zu fassen suchen, vertritt Gottsched, dessen Weltbild Wolff'sches Gepräge trägt und durchaus mathematisch-mechanisch ist, in der Kunst einen starren Rationalismus[7]). Der Verstand ist ihm alleiniger Richter in allen Dingen und so auch in der Kunst.

Eine vorwiegend rationalistisch bestimmte Kunstbetrachtung wird nun immer weitgehende Naturtreue fordern. Der Verstand fühlt sich durch das Kunstwerk angeregt zu prüfendem Vergleichen zwischen Vorbild und Nachbild. Die „Nachahmung der natürlichen Dinge" ist dem Verstande „gefällig und angenehm"; jede Abweichung aber „dünkt ihm abgeschmackt"[8]). Bis zu welchem Grad von Plattheit das führen kann, zeigt die Forderung des Gottschedianers Straube, daß die Personen einer Komödie nur Prosa reden dürften, da der Gegenstand der Komödie ja das gewöhnliche Leben sei[9]). Ein Verständnis dafür, daß das Kunstwerk ein in sich ruhendes Ganzes ist, das aus seinen eigenen Gesetzen verstanden und beurteilt werden muß, fehlt dieser Kunstauffassung. Sie mißt das Kunstwerk durchaus an den Maßstäben, die die Erfahrung des Alltags ihr bietet.

Zwar muß auch Gottsched der Phantasie notgedrungen ihre Rechte zugestehen, denn auch er muß anerkennen, daß der Dichter „erfinden" muß, aber im Grunde betrachtet er sie doch als ein enfant terrible. Die Haupteigenschaften des Dichters sind ihm „ein allgemeiner Verstand" und „Beurteilungskraft"[10]). Das „Göttliche in der Poesie, davon so viel Streit auch unter den Gelehrten ist," ist für ihn, daß der Dichter von Gott „ein zum Nachahmen geschicktes Naturell", d. h. in seinen anderen Worten auch „einen glücklichen Kopf", „einen munteren Witz" bekommen hat[11]).

„Nachahmen"[12]) ist allerdings bei Gottsched wie bei Batteux und auch bei den Schweizern ein vieldeutiger Begriff. Es hat nur zum Teil den Sinn der genauen Wiedergabe eines Vorbildes, den wir damit verbinden. Ueberwiegend wird es gebraucht in der Bedeutung „Fiktion"[13]): ein Kunstwerk spiegelt ja nur Wirklichkeit vor, es ist nicht Wirklichkeit — und so kann es geradezu zur Bezeichnung der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers werden (die aber nie etwas anderes als rationalistisch gefaßtes „Machen" ist). Daneben findet sich auch die Bedeutung von „Beschreiben"[14]) und schließlich die „eng mimetische Bedeutung" des Annehmens einer Maske durch den Künstler.

Mit der Forderung der Naturtreue verquickt Gottsched die der Wahrscheinlichkeit, wohl in der unausgesprochenen Annahme, daß Naturtreue und Wahrscheinlichkeit sich nicht widerstreiten könnten[15]). Wenn es der Zweck der Poesie — aut delectare aut prodesse — fordert, darf der Dichter allerdings seiner Einbildungskraft folgen,

die ihn auch „in das Reich der übrigen Möglichkeiten führt“[16]). Er darf „erfinden“, d. h. eine „nicht vorgefallene, aber mögliche Begebenheit“ erzählen, unter der „eine nützliche Wahrheit verborgen liegt“[17]). Verstand und Urteilsvermögen halten also die Einbildungskraft am Zügel, während sie „aus schon gehabten Begriffen und Vorstellungen“[18]) ein neues Ganzes schafft, damit der vorgesetzte Zweck des delectare aut prodesse sicher erreicht wird.

Eine „neue Welt“ nennt Gottsched das so gewordene Ganze zwar, ohne aber damit die Einsicht zu verbinden, daß das Werden einer neuen Welt eben ein dynamischer Prozeß ist, über den Willkür nur wenig Gewalt hat. Das Kunstwerk erscheint ihm wie Wolff unter dem Bild eines planvoll zusammengesetzten Uhrwerks. Mit der englischen Aesthetik, in der eine neue Einsicht in das Wesen der schöpferischen Tätigkeit des Genies eben aufkeimt, weiß er nichts anzufangen. Dagegen fühlt er sich von der französischen Aesthetik angezogen. Aus ihr schöpft er beinahe ausschließlich — ungeschickt und oberflächlich genug — da er auch in den Alten nur mangelhaft belesen ist[19]).

Einen Bundesgenossen in seinem Kampf für die rein rationalistische Bestimmung der Kunst sieht er insbesondere in Batteux, aus dessen Hauptwerk er 1750 einen allerdings einseitigen Auszug liefert[20]). Durch J. A. Schlegels und Ramlers Uebertragungen fand die Lehre Batteux' tatsächlich eine ungeahnt weite Verbreitung[21]), und durch Jahre hindurch herrschte — wenn auch angefochten — in der deutschen Kunstauffassung[22]) das Dogma von der „Nachahmung der schönen Natur“[23]) (nature choisie), immer illustriert durch die Anekdote von Zeuxis. Diese Anschauung vom künstlerischen Schaffen fordert, daß der Künstler die schönsten (oder seinen Zwecken am meisten entsprechenden) Züge aus vielen Gegenständen derselben Gattung in der Natur zusammenliest, um dieses dann in einem Kunstwerk zu realisieren. Das so entstandene Kunstwerk ist also in seinen Teilen naturgetreu, übertrifft aber als Ganzes die Natur, die unendlich viele Absichten zu verwirklichen hat, während das Kunstwerk nur im Dienste einer einzigen steht[24]). Sie übersieht aber, daß der Künstler diese Auswahl nur auf Grund eines von ihm geschaffenen, ihm vorschwebenden geistigen Bildes vornehmen kann und stellt so den tatsächlichen Verlauf des Prozesses eigentlich auf den Kopf. Die Haupttätigkeit des Dichters ist zwar das „Erfinden“ — im Sinne von „Fiktion“. Daß das Dargestellte auch „wahr“, d. h. „geschehen“ sein kann, ist für Batteux nur ein unwesentlicher Nebenzug[25]). Aber „erfinden“ heißt nicht „Neues schaffen“. Gott allein kann eigentlich Neues schaffen. Die menschliche Erfindungskraft kann nur das Bestehende erkennen[26]): „ils ne sont créateurs que pour avoir observé“. Daher ist die menschliche Erfindungskraft bedeutungslos, sinkt zu dem negativen Sinn des Abweichens von der

Natur herab, ist also kein wesentliches Gegenargument gegen die Theorie der „wählerischen Nachahmung“[27]), d. h. das Kunstwerk stellt nichts anderes dar, als eine Mosaik von ausgewählten Wirklichkeitselementen, die der Künstler planvoll zusammenfügt, um eine andere Wirklichkeit zu fingieren. Nicht so sehr die Fähigkeit des Künstlers als die größere oder kleinere Schönheit der Vorlage, die ein mehr oder minder glücklicher Zufall dem Künstler in die Hand spielte, entscheidet also nach Batteux über den Wert des Kunstwerks.

Weit richtiger und tiefer sehen hier die Schweizer, die — wie schon erwähnt — unter dem Einfluß der Leibniz'schen Philosophie stehen, die immer das vorstellende Subjekt in den Vordergrund schiebt[28]). In Diskurs III, 21 und IV, 17 spricht Bodmer davon, daß die Künstler, ehe sie zu Pinsel und Feder greifen, „sich in ihren Köpfen die Idee, die die Dinge in ihnen erwecken, in die richtige Ordnung bringen“[29]). Er hat also einen Begriff davon, daß das geistige Bild des Künstlers das Erste und Ausschlaggebende beim künstlerischen Schaffen ist. Allerdings setzen die Schweizer zunächst photographische Treue dieses inneren Bildes gegenüber dem äußeren Vorbild voraus[29]). Von diesem Standpunkt aus fordern sie, daß das Kunstwerk der Wirklichkeit in der Wirkung genau entsprechen müsse, bis Breitinger schließlich geführt durch Richardson und Muratori, entdeckt, daß das Kunstwerk eben ganz anders wirkt als die Wirklichkeit, und dafür seine berühmte Formel der „abstractio imaginationis“ findet, die besagt, daß der Künstler den Eindruck steigert, indem er die wesentlichen Züge heraushebt und das Zerstreuende, Ueberflüssige wegläßt, d. h. die Natur idealisiert[30]). Das Wesentliche ist dabei, daß Breitinger dieses steigernde idealisierende Verfahren als unwillkürliche Tätigkeit der Phantasie in der poetischen Erfindung erkennt[31]). Damit übertrifft auch er Batteux und Gottsched, für die die vom Künstler zu treffende Auswahl ja rein äußerlich, willkürlich und bewußt ist, weit an Einsicht in das Wesen des Kunstschaffens.

Aehnlich fruchtbare Gedankengänge entwickelt J. Schlegel in seiner Abhandlung „daß die Nachahmung der Natur ebenso ähnlich als unähnlich sein müsse“. Doch überholt Schlegel insofern den Züricher als er, konsequenter als dieser, der zwischen den verschiedenen Möglichkeiten noch schwankt, einzig dieses idealisierende Verfahren gelten läßt[32]), wie er auch als Erster die Kunst von der Forderung des prodesse entbindet und als ihren einzigen Zweck das delectare bestimmt[33]). Einen weiteren merkwürdigen Ansatz zum Idealismus bietet er außerdem in seiner Forderung, daß der Künstler nicht die Sache, sondern die herrschende Vorstellung des Publikums davon nachahme[34]). Ein geistiges Bild soll also nachgeahmt werden, allerdings nicht das dem Künstler eigene.

Ein fremdes geistiges Bild kann man aber nicht nachahmen, abschreiben; es ist ja nicht sichtbar, nicht greifbar. So wäre denn der Künstler nach Schlegel letzten Endes doch darauf angewiesen, in sich ein Bild zu erzeugen, das er in Uebereinstimmung fühlt oder bringt mit dem, was er als Bild, als Vorstellung der anderen erschließt; und damit wäre wieder ein wesentlicher Schritt auf dem Weg zur Ueberwindung der Nachahmungstheorie getan.

Alle diese unphilosophischen Versuche — fruchtbare wie unfruchtbare — werden aber verdrängt durch die Aesthetik Baumgartens, deren Ergebnisse in weiteren Kreisen allerdings mehr durch die deutsch geschriebenen Werke seines Schülers G. Fr. Meier verbreitet wurden[35]). Mit seiner berühmten Definition des Gedichtes als einer „vollkommenen sinnlichen Rede" — oratio perfecta sensitiva — herrscht er bis zum Auftreten Kants, und seine Auffassung der Kunst als einer Vorstufe zur Philosophie findet ihren letzten klassischen Ausdruck in Schillers „Künstlern"[36]).

Baumgarten und Meier[37]) nun widerlegen systematisch jene äußerliche Nachahmungstheorie, die seit Boileau herrschte und überwinden sie damit endgiltig. „Ein jeder, der die Regeln irgendeiner der Künste ausüben und beobachten will, muß diese Ausübung nach einem sinnlich schönen Begriff einrichten oder nach einer schönen sinnlichen Erkenntnis als nach einem Original arbeiten oder dieselbe als einen Wegweiser ansehen, dem er in der Beobachtung und Ausübung dieser Regel folgt . . . ."[38]). Nur der „schöne Geist" kann darum die schöne Kunst hervorbringen; denn er allein besitzt das „vollkommene sinnliche Erkenntnisvermögen". Damit also ist der große Schritt getan, Kunst ist nun Realisierung der Schönheitsidee[39]), „vorgestellte sinnliche Vollkommenheit".

In dieser Bahn fortschreitend kommt M. Mendelssohn in seiner Schrift „Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften" 1761- zu einer feinen Begründung der idealisierenden Kunstauffassung. Er schreibt: „Alle Werke der Kunst sind sichtbare Abdrücke von den Fähigkeiten des Künstlers, die uns sozusagen die ganze Seele anschauend zu erkennen geben"[40]). J. G. Sulzer führt in seiner „Allgemeinen Theorie der schönen Künste und Wissenschaften" denselben Gedanken weiter aus: vor allem unter Leibniz'schem Einfluß untersucht er eingehender als die anderen die Vorgänge, denen das Kunstwerk seine Entstehung verdankt und gelangt dabei zu der Einsicht, daß die „Ausstrahlungen der Wirklichkeit" sich im Geiste des Künstlers brechen, wobei das entworfene Bild durch die Natur des Künstlers modifiziert wird. Dieses modifizierte Bild nennt er „Ideal"[41]). Nicht jedes Geschöpf der Phantasie ist allerdings nach Sulzer ein „Ideal", „was diesen Namen verdienen soll, muß auf das Beste die Begriffe Art und Gattung ohne Einmischung des Einzelnen ausdrücken"[42]), also typisch sein.

Wenn Baumgartens Aesthetik in vieler Hinsicht bahnbrechend ist — sie führt geradewegs zu Kant — so darf aber doch daneben nicht übersehen werden, daß in ihr der Dichter auf der anderen Seite geradezu herabgewürdigt wird im Vergleich zu seiner Stellung bei Leibnitz, bei Skaliger etwa: Schönheit und Kunst werden von Baumgarten ja ausdrücklich dem Bereich der unteren Seelenvermögen zugesprochen[43]).

Auch wo Baumgarten näher auf die Tätigkeit der produktiven Phantasie eingeht, sind seine Ausführungen nicht fruchtbar[44]). Er redet davon, daß diese durch Kombination von Einbildungen Erdichtungen produziert[45]), die entweder „historisch im weitesten Sinn" sein können, wenn sie sich an die Möglichkeiten dieser Welt halten, oder auch „heterokosmisch" wenn sie sozusagen eine andere Welt schaffen, in der andere Gesetze herrschen als in der unsrigen[46]). Indem er nun kritiklos den Schweizern folgt, die ihrerseits nach dem Vorgang Gottscheds die Lehre Leibnizens von den „Möglichen Welten" ganz verkehrt verwenden[47]), rät Baumgarten zu einer möglichsten Einschränkung dieses heterokosmischen Dichtens. Nur, wo es der Zweck erfordert, soll es herangezogen werden, da eine andere Welt ja doch nie dieser „besten der möglichen" gleichkommen könne[48]). Entgegen seiner eigenen Definition verwendet er aber außerdem den Begriff des „heterokosmischen" noch in der Bedeutung der „Welt des poetischen Scheins", in der die Dinge nicht dargestellt werden wie sie sind, sondern wie sie sein sollen[49]). Folgerichtig müßte er dann die ganze Poesie als heterokosmisch bezeichnen, doch geht er auch diesen Weg nicht zu Ende. Der Begriff des „Weltenschöpferischen", der bald so bedeutungsvoll werden sollte in der Aesthetik, ist noch ganz ohne Leben, farblos, konventionell verwendet. Zwar findet sich bei ihm und bei Meier und ausgesprochener noch bei Mendelssohn die Auffassung, daß der Künstler seinem Werk gegenüberstehe wie Gott der Schöpfung; aber diese Vorstellung ist doch ganz rational bestimmt. Man denkt vor allem an den „Plan", nach dem die einzelnen Teile zu einem Ganzen zusammengeschlossen sind[50]).

Erst in Sulzers Allgemeiner Aesthetik findet sich neben einem tieferen Verständnis für das Unbewußte im künstlerischen Schaffen jene Vorstellung, die uns an die Schwelle der Gedanken- und Empfindungswelt der Geniezeit führt, jene Vorstellung nämlich, daß das Genie wirkende Naturkraft ist, die ein Werk schafft, wie die schöpferische Kraft der Natur die Welt geschaffen hat — unbewußt zweckmäßig[51]). Dieselbe Vorstellung faßt später Kant auf seine Art in die Feststellung, daß die Natur der Kunst durch das Genie die Regel gebe. (Kritik der Urteilskraft §§ 46 und 47), wobei er der Einbildungskraft (dem produktiven Erkenntnisvermögen) die starke Fähigkeit zur „Schaffung gleichsam einer anderen Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt" zuschreibt (§ 49).

Die zahlreichen zwischen Baumgartens Aesthetik und Kants Kritik der Urteilskraft geschriebenen Aesthetiken und Poetiken bewegen sich — variierend und kombinierend — innerhalb des durch die dargestellten Anschauungen bezeichneten Gebietes. Wenige bekennen sich zu Batteux' Lehre: Etwa J. A. Schlegel (wenn auch unter Vorbehalt) und Ramler. Die meisten versuchen ein Kompromiß, indem sie Baumgartens Formulierungen als Grundlage annehmen und dann den Grundsatz der wählerischen Nachahmung oder auch der abstractio imaginationis als ein „untergeordnetes Prinzip" einführen. Sie alle bieten zu der uns interessierenden Frage nichts Neues, so daß eine ausführliche Besprechung sich erübrigt[52]).

II. Kapitel.

Geniezeit, Klassik und Romantik.

J. G. Sulzer führte uns an die Schwelle der Geniezeit, d. h. jener in den 60er und 70er Jahren erwachenden Generation, in welcher plötzlich Strömungen und Lebensenergien zum Durchbruch kommen, die lange Zeit ein unterirdisches Dasein gefristet haben müssen. Nicht mehr der rationale Mensch ist nun Ideal, sondern der Vollmensch, in dem Gefühl und Instinkt ebenbürtig und gleichberechtigt dem Verstande wirken, ja diesem beinahe noch übergeordnet sind. J. H. Hamann ist der erste Vertreter dieses Typus, ein Vorläufer dieser ganzen Generation[1]). Der neue Mensch ist, wenn er als Künstler schafft, nicht mehr Arbeiter im Dienste rationaler Zwecke, er ist autonom, seinem Dämon hingegeben[2]). Eine höhere Macht wirkt in ihm, menschlicher Willkür, menschlicher Gesetzgebung ist das Schaffen des Genies entzogen „Genius war nur der" schreibt Herder[3]), „der ein lebendes Ganzes, sei es Entwurf oder Geschäft, ein Werk des Geistes oder der Kunst aus sich hervorbrachte, und zwar war er Genius im Augenblick des Erschaffens, als . . . . der göttliche Funke in ihm schlug, als in einem Gedanken sein Werk oder Geschäft ihm ganz dastand".

Dichterisches Schaffen ist nicht mehr ein „Machen". Es ist nicht mehr Produkt der Bildung und Gelehrsamkeit. Kunst ist Gabe der Natur (Poesie nicht Prosa ist die Ursprache des Menschengeschlechtes, lehrt Herder), ihre Wurzeln liegen in jenen Tiefen der Menschenseele, über die Bewußtsein und Wille nichts vermögen, in der Sphäre der Triebe. „Wir sind oder wollen wenigstens sein", so heißt es in Lenzens „Anmerkungen zum Theater"[4]), „die erste Sprosse auf der Leiter der freihandelnden selbständigen Geschöpfe, und da wir eine Welt hier, da um uns sehen, die der Beweis eines unendlich freihandelnden Wesens ist, so ist der erste Trieb, den wir in unserer Seele fühlen, die Begierde, es ihm nachzutun; da aber die Welt keine Brücken hat und wir uns schon mit den Dingen, die da sind, begnügen müssen, fühlen wir wenigstens Zuwachs unserer Existenz, Glückseligkeit, ihm nachzuäffen, seine Schöpfung im Kleinen zu schaffen".

Nicht mehr als ängstlicher Schüler oder als schulmeisternder Kritiker steht der Dichter nun der Natur gegenüber, um die besse-

ren ihrer Hervorbringungen zu kopieren. Er ist selbst Schöpfer. Wenn er seiner eigenen inneren Welt Gestalt verleiht, schafft er etwas Neues, noch nicht Dagewesenes, etwas völlig in sich selbst Ruhendes. „Der Genius nämlich", schreibt Herder[3]), „der in seiner Art ein höherer Verstand ist, mit Absicht gibt er zu sehen, was vorher außer ihm niemand sah; seine Welt innerer Wahrheit." Der Dichter wird zum Schöpfer einer Welt im Kleinen, eines Mikrokosmos; er ist ein zweiter Prometheus[5]), und in ungeheurem Selbstgefühl stellt er sich neben den Weltenschöpfer, in dem er eben nur „das größte Genie" sieht[6]).

Nicht mehr in ihren einzelnen Zügen ahmt er die Natur nach, nur noch in der Gesamtheit ihres Wirkens[7]): organisch gewachsen, d. h. durch eine innere Notwendigkeit zum Ganzen geformt, muß das Werk des Dichters sein, wie es das Werk des Weltenschöpfers ist. Das ist das einzige Kriterium für seine Wahrheit. „Der wahre Dichter", so hören wir Lenz[8]), „verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt, was die Herren die schöne Natur zu nennen belieben, was aber, mit ihrer Erlaubnis, nichts als die verfehlte Natur ist. Er nimmt Standpunkt und dann muß er so verbinden. Man könnte sein Gemälde mit der Sache verwechseln und der Schöpfer sieht auf ihn herab, wie auf die kleinen Götter, die mit seinem Funken in der Brust auf den Thronen der Erde sitzen und seinem Beispiel gemäß eine kleine Welt erhalten." „Sobald er spielt", fährt Herder in dem oben angegebenen Zitat fort, „hat er (der Genius) wie jener israelitische Herkules, seine Locke verloren." Spielen aber würde er, wenn er den in ihm wirkenden Dämon willkürlich ersonnenen äußeren Gesetzen und Regeln unterwerfen würde.

In einem beinahe unbegreiflichen Aufschwung überwindet die Geniezeit so die Kunstauffassung des Rationalismus und gewinnt alle jene Einsichten, auf denen die Aesthetik der Klassik und Romantik fußt. Abhold allen Regeln und Gesetzen verschmäht sie es aber, diese neuen Einsichten in Formeln zu bringen, neue Grundsätze aufzustellen. Was sie vom Kunstwerk und Künstler aussagt, scheint mehr Teil ihres ganzen Pathos, neues Welt- und Persönlichkeitsgefühl mehr als Kunsttheorie.

Erst K. Ph. Moritz lieh der neuen Auffassung das Gewicht einer mit Anspruch auf Allgemeingültigkeit formulierten Kunsttheorie. Das ist die ungeheure Bedeutung seiner kleinen Schrift „Von der bildenden Nachahmung des Schönen", die er 1788 in Rom, unter Goethes Einfluß abfaßte — also 2 Jahre ehe Kant in seiner „Kritik der Urteilskraft" die Kunst für autonom, das Kunstwerk als Gestaltung der ästhetischen Idee erklärte. So epochemachend war das Werkchen in seiner Zeit, daß man darüber zunächst vollständig vergaß, daß Sturm und Drang — vor allem Herder — ja schon die Grundidee gefaßt, wenn auch weniger klar herausgestellt hatte[9]).

„Wem von der Natur selbst", schreibt Moritz, „der Sinn für ihre Schöpfungskraft in sein ganzes Wesen und das Maß des Schönen in Aug und Seele gedrückt war, der begnügt sich nicht, sie anzuschauen, er muß ihr nachahmen, ihr nachstreben in ihrer geheimsten Werkstatt sie belauschen und mit der lodernden Flamme im Busen bilden und schaffen, so wie sie"[10].

So bestimmt die Natur den Menschen zum Künstler, indem sie ihn durch die Gabe des Bildungstriebs adelt. Das Werk des Künstlers nun ist gewissermaßen das verkleinernde Spiegelbild des Kosmos, der in seiner Unendlichkeit als Ganzes dem einzelnen Menschengeist nicht erfaßbar ist, dessen Verhältnisse nur dunkel geahnt werden können. Der Künstler „muß alle jene (nur der Ahnung faßbaren) Verhältnisse des großen Ganzen, und in ihnen das höchste Schöne, wie an den Spitzen seiner Strahlen, in einem Brennpunkt fassen. Aus diesem Brennpunkte muß sich nach des Auges gemessener Weise ein zartes und doch getreues Bild des höchsten Schönen runden, das die vollkommensten Verhältnisse des großen Ganzen der Natur, ebenso wahr und richtig wie sie selbst, in seinem kleinen Umfang faßt"[11]. Wenn dann die bildende Kraft diesen „Abglanz des höchsten Schönen" in verjüngendem Maßstabe auf einen sichtbaren oder hörbaren oder doch der Einbildungskraft faßbaren Gegenstand überträgt, dann entsteht das Kunstwerk, in dessen Spiegel der Mensch jenes höchste Schöne des großen Ganzen erschauen kann[12]. So bringt die Natur „durch diesen doppelten Widerschein sich in sich selber spiegelnd, über ihrer Realität schwebend und gaukelnd, ein Blendwerk hervor, das für ein sterbliches Auge noch reizender als sie selber ist".

Der Künstler steht als Schaffender also nicht mehr der Natur gegenüber, sie ist nicht mehr Objekt seiner darstellenden Tätigkeit, sie ist der Grund, in dem er wurzelt, die allwaltende, allschaffende Kraft, die auch in seinem Innern wirkt, wenn er ihr nachzuahmen glaubt. „Der einmal aufgeweckte echte Bildungstrieb findet nichts Einzelnes in der Natur, das ihm genügte, das bildende Genie will, womöglich alle die in ihm schlummernden Verhältnisse jener großen Harmonie, deren Umfang größer als seine eigene Individualität ist, selbst umfassen: das kann er nun nicht anders, als in verschiedenen Momenten, schaffend, bildend, aus seiner eigenen eingeschränkten Individualität gleichsam heraus, in ein Werk, das außer ihm sich darstellt, hinüberschreitend und mit diesen Werken nun das umfassend, was seine Ichheit vorher nicht fassen konnte"[13].

In jenen Tiefen des Unbewußten, wo das Individuum ein Teil wird der überindividuell wirkenden Natur, liegt also die Wurzel seiner Kunst. Das ist auch das Erlebnis Schillers, des Dichter-Denkers. In seinem Brief vom 27. März 1802 spricht er Goethe von seinem Einwand gegen die Behauptung Schellings in seiner Transzendentalphilosophie, daß der Weg in der Natur vom Bewußtlosen

zum Bewußtsein, in der Kunst aber vom Bewußtsein zum Bewußtlosen gehe. Schillers Erfahrung ist, daß auch der Dichter mit dem Bewußtlosen anfängt, ja, daß er sich glücklich zu schätzen hat, „wenn er durch das klarste Bewußtsein seiner Operationen nur so weit kommt, um die erste dunkle Totalidee seines Werks in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wiederzufinden"[14]). Und Goethe antwortet darauf am 3. April 1801: „Ich glaube, daß alles was das Genie als Genie tut, unbewußt geschehe." Wie nah Schillers Kunstauffassung, die ja in erster Linie unter dem Einfluß Kants steht, derjenigen von Moritz kommen konnte, erhellt aus seiner Vorrede zur Braut von Messina, wenn er da schreibt: „Die Natur selbst ist nur eine Idee, die niemals in die Sinne fällt . . . Bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr, es ist ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden. Auch sie selbst kann ihn zwar nie vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Gewalt vor die Einbildungskraft bringen und dadurch wahrer sein, als alle Erfahrung. Es ergibt sich daraus von selbst, daß der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, daß sein Werk in allen Teilen ideell sein muß, wenn es als Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll"[15]). Und wenn Goethe die Kunst die vom Menschen ersehnte „Auslegerin der Natur" und das Schöne eine „Manifestation geheimer Naturgesetze" nennt[16]), „die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben", so ist das nur eine weitere Illustrierung desselben Gedankens[17]).

Daß der Dichter aber das bewußte Studium der einzelnen Hervorbringungen der Natur — neben der gleichsam intuitiven Schau ihrer Gesamtheit — nicht entbehren kann, dessen sind sich Goethe und Schiller durchaus bewußt: Die „einfache Naturnachahmung" wird ja von Goethe in gewissem Sinn als wirkliche Kunst anerkannt, jedenfalls sieht er in ihr den Vorhof zum „Stil" als der höchsten Stufe der Kunstübung[18]). Und über das 6. Buch seines „Wilhelm Meister" schreibt er an Schiller, daß er es nie hätte gestalten können, wenn er nicht Studien nach der Natur dazu gesammelt hätte[19]). Ebenso bekennt Schiller, als Goethe ihn anläßlich seiner „Kraniche des Ibykus" über die Eigenschaften der Kraniche als Zugvögel belehrt, wie „recht fühlbar" es ihm bei dieser Gelegenheit wieder geworden sei, „was eine lebendige Erkenntnis und Erfahrung auch beim Erfinden so viel tut"[20]).

Der Künstler muß nur die rechte Stellung diesen einzelnen Naturerscheinungen gegenüber haben. Er darf sie nicht sklavisch nachahmen, er muß fähig sein, „aus dem Gemeinen das Edle, aus der Unform das Schöne zu entwickeln"[21]). Er muß die poetischen Stoffe, die er gewahr wird, „in einem feinen Herzen aufbewahren", damit sich in der Folgezeit aus der rohen Erfahrung der wahre Gehalt aussondert[22]). Mit dieser Forderung der Läuterung der Natur des

Kunstwerks scheidet sich die Klassik von Sturm und Drang: Erst auf seiner Italienreise geht Goethe ihre Bedeutung auf. Ihr genügt daher auch Bürger in seinen Gedichten nicht. Schiller legt das in seiner Rezension[23]) dar, die uns besonders wertvoll ist, weil er hier einmal seine Stellung zu unserer Frage mehr vom Standpunkt des praktisch arbeitenden Dichters als von dem des abstrakt denkenden Philosophen aus formuliert. „Eine der ersten Erfordernisse des Dichters", schreibt er, „ist Idealisierung, Veredelung, ohne welche er aufhört, seinen Namen zu verdienen. Ihm kommt es zu, die Vortrefflichkeit seines Gegenstandes (mag dieser nun Gestalt, Empfindung oder Handlung sein, in ihm oder außer ihm wohnen) vor gröberen, wenigstens fremdartigen Beimischungen zu befreien, die in mehreren Gegenständen zerstreuten Strahlen von Vollkommenheit zu sammeln, einzelne, das Ebenmaß störende Züge der Harmonie des Ganzen zu unterwerfen, das Individuelle und Lokale zum Allgemeinen zu erheben. Alle Ideale, die er auf diese Art im Einzelnen bildet, sind gleichsam nur Ausflüsse eines inneren Ideals von Vollkommenheit, das in der Seele des Dichters wohnt. Zu je größerer Reinheit und Fülle er dieses innere, allgemeine Ideal ausgebildet hat, desto mehr werden auch jene einzelnen sich der höchsten Vollkommenheit nähern. Diese Idealisierungskunst vermissen wir bei Herrn Bürger"[24]).

Auch auf die Illusion der Wirklichkeit soll das Kunstwerk verzichten[25]). Dadurch erst hebt es seinen Gegenstand aus der Sphäre des materiellen Interesses, macht ihn zum Objekt der ästhetischen Betrachtung. Dadurch erst „befreit" die Kunst den Menschen, verhilft ihm — wenigstens vorübergehend — zur ästhetischen Haltung, d. h. zum Gleichgewicht zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit, zur Harmonie, dem Ziel des Menschen[26]). „Darin besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt"[27]).

Eng berührt sich mit der Schillerschen Aesthetik Wilhelm von Humboldt in seiner Abhandlung über Hermann und Dorothea[28]). „Das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln, ist die allgemeinste Aufgabe aller Kunst"[29]), heißt es Seite 17, d. h. der Gegenstand des Kunstwerks muß aus dem Reiche der Wirklichkeit in das der Phantasie überführt werden, d. h. um nun die Schillersche Terminologie heranzuziehen, in jenes Reich, in dem die ästhetische Betrachtung herrscht. Jeder Gegenstand muß daher von Neuem durch die Einbildungskraft erzeugt werden[30]), auch wenn der Dichtere unmittelbar aus der Natur entlehnt. Dadurch bekommt er jene Form — das Zufällige wird ausgeschieden — die ihn in das Reich der Phantasie, das Reich der Möglichkeit hebt, in dem jedes Ding nur besteht durch seine strenge Abhängigkeit vom andern, vom Ganzen, in der das Unverbundene, das Zufällige, Unwesentlich eben keine Existenz hat.

Die Auffassung des Kunstwerkes als einer aus dem Innern des Künstlers organisch entstandenen wesenhafteren Welt hat die Romantik mit der Klassik gemein. In dem Gespräch über Poesie[31]) nennt Fr. Schlegel durch Lothario alle „Andeutungen und Spiele der Kunst nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich fortbildenden und widerspiegelnden Kunstwerke des Schöpfers". „Alle jene niederen Auffassungen von der Kunst", so schreibt Schelling in der 14. Vorlesung über die Methode der akademischen Vorlesung, die sie nur als schönen Schein, als täuschendes Nachbild der Wahrheit ansehen . . . Illusionismus, Naturalismus, Sensualismus . . . verdammt die Philosophie. Ich rede von einer heiligeren Kunst, derjenigen, welche nach den Ausdrücken der Alten ein Werkzeug der Götter, eine Verkündigerin göttlicher Geheimnisse ist, von der ungeborenen Schönheit, deren unentweihter Strahl nur reine Seelen innewohnend erleuchtet, und deren Gestalt dem sinnlichen Auge ebenso verborgen und unzugänglich ist, als die gleiche Wahrheit"[32]). Aber die Romantik betont bewußter als die Klassik, daß im Kunstwerk tatsächlich der Hintergrund der Wirklichkeit, die transzendentale Wahrheit zur Anschauung kommt, daß die Kunst gewissermaßen eine „geringere Metaphysik" ist (wie Heyfelder es einmal ausdrückt): „Die ästhetische Anschauung ist nur die objektiv gewordene transzendentale", lesen wir bei Schelling[33]), und „die Kunst macht den transzendentalen Standpunkt zum gemeinen, erzeugt Illusion der Wahrheit" bei Fichte[34]).

Es weht gleichsam eine andere Luft in der romantischen Aesthetik. In der Klassik[35]) spürten wir den warmen Hauch eines persönlichen Verhältnisses zwischen Mensch und Natur: Trotz aller Ehrfurcht gebietenden Großartigkeit war diese doch die allwaltende „Mutter Natur" und der Künstler ihr bevorzugtes Kind — schafft sie doch durch ihn ihre schönsten Werke. Liebevoll versenkte sich der Künstler in ihre einzelnen Schöpfungen und erkannte auch im kleinsten Geschöpf das Bild der Mutter. Der klassischen Kunsttheorie spüren wir es an, daß sie dem persönlichen Erleben des Künstlers entspringt. Bei den Romantikern dagegen fühlen wir uns plötzlich in der kühlen Atmosphäre des reinen Intellektes, der rein geistigen, abstrakten Philosophie. Das künstlerische Schaffen verliert für den romantischen Theoretiker alle konkreten Qualitäten. Die Kunst wird eingegliedert in das System der Transzendentalphilosophie. Sie ist „Enthüllerin der Ideen"[36]), „Darstellung der Dinge, wie sie an sich sind im Realen"[37]), „Darstellung des Absoluten oder des Universums in einem Besonderen"[38]). Sie ist „unmittelbares Nachbild der absoluten Produktion oder der absoluten Selbstaffirmation"; „. . . die Poesie . . . läßt jenen absoluten Erkenntnisakt erscheinen . . ."[39]) „Ihre notwendige Bedingung und ihr erster Stoff" ist — um endlich noch die scheinbar konkretere, tatsächlich aber doch

rein intellektuelle, spekulative Formulierung Schellings zu nennen — „die Mythologie"[40]). Während der Künstler bei K. Ph. Moritz durch die intuitive Anschauung des Universums gleichsam zu eigenem Schaffen begeistert wird, ist er bei Solger beinahe passiv, Werkzeug für „den Realisierungswillen der Idee"[41]). Schafft der klassische Dichter aus seinem Innern eine Welt wie Gott die Welt schuf, so lösen sich nach Schelling aus der Indifferenz des Genies die Formen als besondere dadurch ab, daß er ihnen wie Gott den Ideen eine von ihrem Prinzip unabhängige Existenz vergönnt, sie als Begriffe einiger wirklicher Dinge existieren läßt, sie als Leiber gestaltet . . ." „die Kunst wird in der Erscheinung nur dadurch objektiv, daß dem Absoluten entweder die reale oder die ideale Einheit zum Symbol wird, jene in der Materie, diese in der Sprache"[42]). Jean Paul allerdings unterscheidet sich von den anderen Romantikern. Er bezeichnet es als die Aufgabe des Künstlers, die Wirklichkeit, welche einen göttlichen Sinn haben muß, zu „entziffern", und die Ueberlegenheit des Genies sieht er darin, „daß es die Natur reicher und vollständiger sieht"[42]).

Ihre weiteste Verbreitung fanden die romantischen Kunsttheorien durch A. W. Schlegels Berliner Vorlesungen „Ueber schöne Literatur und Kunst". Daß Deutschland heute noch, so führt er aus, keine „eigentliche Literatur", sondern nur eine Menge Bücher hat, ist die Schuld der Aufklärung; denn diese hat „die Idee der Idee verloren", d. h. „von der ursprünglichen Bedeutung bei Plato, der darunter die Urbilder der Dinge im göttlichen Verstande, in welchem Denken und Anschauen eins ist, versteht . . . ist das Wort zu der einer durch sinnliche Eindrücke erregten Vorstellung, einer Sensation, selbst in der Sprache sein wollender Poeten herabgesunken"[44]).

Die Darstellung der Ideen ist aber die Aufgabe der Kunst[45]), die Transzendentalphilosophie, auf Kant weiterbauend, verhalf der Idee wieder zu ihrem Recht. A. W. Schlegel, der in höherem Maße als die rein philosophischen Aesthetiker die Gabe zu konkreter Formulierung besitzt[46]), nennt „Ideen" schrankenlose Gedanken oder etwas, worauf der menschliche Geist in einem unendlichen Bestreben gerichtet ist", oder auch „organische Gedanken, nach deren Hinwegnahme nur ein toter Mechanismus zwischen den Begriffen verbliebe", im Anschluß an die Definition seines Bruders: „Ideen sind unendliche selbständige, immer in sich bewegliche göttliche Gedanken"[47]).

Darstellung des Unendlichen im Endlichen „an der Oberfläche" ist aber nur symbolisch in Bildern und Zeichen möglich. Daher ist jene Ansicht der Dinge, welche mit den Wahrnehmungen der Sinne und den Bestimmungen des Verstandes alles an ihnen für abgetan hält, die unpoetische, während die poetische die Dinge immer deutet, eine figürliche Unerschöpflichkeit in ihnen sieht[48]). Die Wirklichkeit als solche hat kein Recht im Kunstwerk. Zuviel Unwesentliches,

Zufälliges haftet ihr an. Der Künstler besitzt jedoch die Fähigkeit, in höherem Maße als der Laie durch diese Hülle des Unwesentlichen hindurch gleichsam das Wesentliche zu schauen; ihm ist es gegeben, die Ideen, die vollkommenen Urbilder der Erscheinungen auch in ihrer irdischen, unvollkommenen Verkleidung zu erkennen und in seinem Werke eine nach ihrem Bilde geläuterte Wirklichkeit zu gestalten, in der nun auch der Laie die Idee erkennen kann[49]). Vergl. Hegel[50]): „Indem die Kunst nun das in dem sonstigen Dasein von der Zufälligkeit und Aeußerlichkeit Befleckte zu dieser Harmonie mit seinem wahren Begriff zurückführt, wirft sie alles, was in der Erscheinung demselben nicht entspricht, beiseite und bringt durch diese Reinigung das Ideal hervor." „Die Wahrheit der Kunst darf . . . keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte bloße Nachahmung der Natur beschränkt"[51]). Der Künstler gestaltet die Natur nicht wie sie ist, sondern wie sie sein soll; denn er begreift in geistiger Schau die Richtung ihres gesamten Strebens, welches niemals in der äußeren Erfahrung erkannt werden kann[52]). Die Wirklichkeit ist also wohl Objekt der dichterischen Darstellung, aber in das Kunstwerk eingehen darf sie nur, soweit sie zum reinen Ausdruck ihrer — vom Dichter erschauten — Idee geläutert ist[53]). In dieser Auffassung des Verhältnisses von Kunstwerk und Natur stimmen Romantiker und Klassiker überein.

Die Romantik kennt aber noch eine völlig andere Stellungnahme gegenüber der Wirklichkeit, und dieser erst verdankt die romantische Kunst und Kunsttheorie ihr eigenes Gepräge: Wir reden von dem Prinzip der romantischen Ironie, dem echt-bürtigen Kind der extrem geistigen Einstellung der Romantik. Nun gilt es nicht mehr, die Wirklichkeit zu läutern, ihre Existenz zur Erscheinung zu bringen, nein, sie wird verachtet, sie sinkt zum bloßen Material herab, das der Willkür des Künstlers den „Abenteuern der Phantasie, selbst der fratzenhaften Verzerrung" preisgegeben ist[54]). Das individuelle Ich des Künstlers maßt sich Recht und Stellung des absoluten Ich in der — meist mißverstandenen — Fichteschen Philosophie an und fühlt sich als souveräner Herr der von ihm gesetzten Wirklichkeit[55]). Hören wir Solger: „Der Künstler muß die wirkliche Welt vernichten, nicht bloß insofern sie Schein, sondern insofern sie selbst Ausdruck der Idee ist. Diese Stimmung des Künstlers, wodurch er die wirkliche Welt als das Nichtige setzt, nennen wir die künstlerische Ironie. Kein Kunstwerk kann ohne diese Ironie entstehen, die mit der Begeisterung den Mittelpunkt der künstlerischen Tätigkeit ausmacht. Sie ist die Stimmung, wodurch wir bemerken, daß die Wirklichkeit Entfaltung der Idee, aber an und für sich nichtig ist, und erst wieder Wahrheit wird, wenn sie sich in die Idee auflöst" . . .[56]).

Auch hier ist die Kunst „Darstellung der Idee". Aber es ist eine andere „Idee". War sie im ersten Falle etwas, was A. W. Schlegel

auch einfach „das Bedeutsame in der Erscheinung", was Fr. Schlegel „die Essenz" nennt, also — trotz des transzendentalen Rufnamens einer „platonischen Idee" — tatsächlich etwas psychologisch faßbares (menschliche Wertmaßstäbe spielen eine Rolle), so ist sie im anderen Fall ein echter Sproß der Transzendentalphilosophie, abstrakt, dem Erleben nicht faßbar, ein Produkt des reinen, spekulativen Denkens. Die philosophische Bestimmung der Idee, wie sie etwa Schelling in § 27 seiner Philosophie der Kunst gibt, kennt natürlich diese Doppelheit von psychologischer und abstrakter Auffassung nicht. Sie lautet: „Die besonderen Dinge, sofern sie in ihrer Besonderheit absolut, sofern sie also als Besondere zugleich Universa sind, heißen Ideen." „Die besonderen Dinge, die Urbilder also sind ebenso transzendental spekulativ in ihrer Besonderheit wie als Universa. Sie sind keine exemplaria, nicht Objekt für ein Subjekt — erst Schopenhauer schreibt ihnen diese Eigenschaft zu und selbstverständlich in transzendentalem Sinn[57]). Aber es leuchtet ein, daß, sobald diese Definition als Formel, in gewissen Sinn losgelöst vom System, in Umlauf kommt, in die Sphäre der praktischen Verwendung herabgezogen wird, daß sie dann einer konkreteren Interpretation zugänglich ist, eben in dem Sinn des auf psychologischem Wege erreichbaren, der Wirklichkeit zugrunde liegenden wesentlichen Gehaltes[58]).

Eine Sonderstellung in der Zeit der transzendentalen Philosophie und Aesthetik nehmen Fr. Bouterwek und J. G. Fr. Herbart dadurch ein, daß sie eine Begründung der Aesthetik auf die Transzendentalphilosophie energisch ablehnen. Bouterwek teilt aber die Auffassung seiner Zeit, daß die Kunst die Natur nicht sowohl in ihren Produkten als in ihrer Produktion nachahme: er fordert, daß der Künstler eindringe in den Geist der Natur, d. h. in das „Gesetz des unendlichen Lebens in der Entwicklung organischer Gestalten". „Die Natur erscheint schaffend, schöpferisch soll die Kunst erscheinen." „Die ästhetische Erfindung soll als eine zweite Natur das Reich der Wirklichkeit erweitern", aber nie anders, als nach einem „Typus der Natürlichkeit". Bouterwek teilt auch die Auffassung, daß die Kunst ein geläutertes Bild der Wirklichkeit zu bieten habe, entsprechend seiner Ablehnung einer Vermischung von philosophischen und ästhetischen Begriffen bestimmt er diese Läuterung jedoch nicht durch die Gesichtspunkte „wahr, wesentlich und unwesentlich", sondern durch „widrig, trivial und interessant". Der Künstler muß die Fähigkeit haben, den Gegenständen, die er darstellt, die ästhetische, d. h. die interessante Seite abzugewinnen, oder das Dargestellte zum mindesten durch die Art der Darstellung interessant zu machen. Interessant aber ist das „Geistige . . . also überhaupt dasjenige, was in uns ist und was der denkende, empfindende Geist auch unwillkürlich in die Natur hineinprägt". Die Darstellung der äußeren Welt ist nur Mittel, dieses „Unsichtbare und mehr als Sinnliche poetisch zu er-

reichen"[59]). — Herbart wagt es in seiner „Aesthetik als Formwissenschaft" als Erster, Form und Gehalt zu trennen, und dadurch die Erforschung beider möglich zu machen, wie Walzel sagt. Er ist damit, wie sich noch zeigen wird, ein Vorläufer neuerer und neuester Strömungen in der Aesthetik[60]). Zu der uns interessierenden Frage äußert er sich aber nicht; — nur im allgemeinen lehnt er das Nachahmungsprinzip als Hauptgrundsatz aller Kunst ab — so daß seine Kunstauffassung hier nicht weiter zu erörtern ist.

Die weiteren zur Zeit der Romantik erschienenen Aesthetiken gehen überwiegend eklektisch vor, bieten jedenfalls über das oben Dargestellte hinaus zu unserer Frage nichts und werden deshalb ebenfalls in der Darstellung übergangen[61]).

III. Kapitel.

Die Zeit des Realismus.

Als Grenze zwischen den Epochen der Romantik und des Realismus nennt die Geistesgeschichte im allgemeinen das Jahr 1830[1]): In den dreißiger und vierziger Jahren beginnt sich jene neue Geisteshaltung durchzusetzen, die im Gegensatz zur idealistischen Romantik die Bedeutung der realen Begebenheiten des Lebens für den Menschen und sein praktisches Handeln erfaßt[2]).

In der Wissenschaft verschwindet der Drang zum Absoluten, und es erwacht die Neigung, unabhängig vom großen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang die Forschung auf isoliert zu betrachtende Einzeltatsachen zu richten: Die Naturwissenschaften wenden sich der Methode des Experimentes zu, die Geisteswissenschaften wenigstens der Einzeluntersuchung. Das erste große Ergebnis der neuen Methode ist Meyers Entdeckung des Gesetzes von der Erhaltung und Einheit der Kraft. Die Atomtheorie, die die 40er Jahre ebenfalls brachten, ergibt die Grundlage für ein neues materialistisches Weltbild. Der Beginn des Maschinenzeitalters, der gleichfalls in die 40er Jahre fällt, zwingt die Blicke des ganzen Volkes gleichfalls energisch auf die Erde: neue soziale Probleme fordern ihre Lösung. Auch die Politik nimmt seit der Julirevolution das allgemeine Interesse mehr und mehr in Anspruch. Die Bewegung des Jungen Deutschland ist der erste Ausdruck des neuen Zeitgeistes auf dem Gebiet der Literatur: sie stellt die Dichtkunst in den Dienst des Tages, raubt ihr die Autonomie, die ihr die vorhergehende Epoche erobert hat. „Die „Ideen", die sie zu gestalten versucht, sind nicht mehr sichtbar gemachte Essenz der Wirklichkeit, sondern Postulate, die der fortschrittliche Mensch der Wirklichkeit gegenüber aufstellt, Tendenzen, die er in ihr verwirklicht sehen möchte (Idee der Freiheit usw.). Der Mensch ist es müde, dem praktisch nicht faßbaren, nur dem spekulativen Sinne erschließbaren Grunde alles Daseins betrachtend „kontemplativ" nachzuspüren. Er will die greifbar gegebene Wirklichkeit nach seinem Willen durch die Tat umgestalten, auch in der Literatur. Aus der Welt der Sehnsucht, die nach den Sternen griff, wird eine Welt der Arbeit, die den Blick auf dem Boden der gegebenen Wirklichkeit festhält. In diesem Gesamteindruck faßt sich uns das Wesen der neuen Zeit zusammen.

Die Zeit selber aber rang sich nur langsam zum Bewußtsein ihrer Eigenart durch. Auf den einzelnen Gebieten des praktischen Lebens — Naturwissenschaft, Wirtschaft und Politik — konnte sie stolze Fortschritte buchen, aber ihr fehlte, was der vorhergehenden Epoche jene imponierende Geschlossenheit gegeben hatte, die einheitliche, alle Lebenszusammenhänge in sich begreifende Weltanschauung. Je stärker man noch unter dem Eindruck jener machtvollen Geschlossenheit der Generation der Großen stand, desto schwerer empfand man die eigene Unsicherheit und Unfähigkeit, desto schmerzlicher fühlte man sich als „Epigonen". Immermanns Roman, der diesen programmatischen Titel trägt, gibt diesem Erleben bitteren Ausdruck.

Die Aesthetik der Epoche des Realismus gibt ein deutliches Bild dieser inneren Zerfahrenheit. Gerade mit ihren bedeutenden Vertretern steht sie noch völlig unter dem Einfluß der Transzendentalphilosophie. ‚Die Kunst eine zweite geistige Weltschöpfung, in der der schaffende absolute Weltgeist nachholt, was ihm in der ersten materiellen nicht gelingen konnte[3]), der Künstler, der im allwaltenden schaffenden Geiste die Ideen anschaut, um diese in seinen Gestalten bleibend darzustellen, ein Nachahmer Gottes[4]); das Kunstwerk Realisierung der (platonischen) Idee, die in der Natur durch die reale Materie oft gehemmt ist . . .'[5]), so klingt es uns in völliger Uebereinstimmung mit der romantischen Transzendentalphilosophie in den 30er, den 40er, den 50er, den 60er, den 70er, ja selbst noch in den 80er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts entgegen, in einer Zeit also, da der Künstler selbst und noch mehr das Publikum den Glauben an jene platonische Idee schon längst verloren hatte. Daneben stehen die verschiedensten Versuche, die Aesthetik mit dem neuen Lebensgefühl in Einklang zu bringen, denen es jedoch an Stoßkraft fehlt, weil sie isoliert stehen, nicht wurzelnd im Grund einer gemeinsam tragenden Weltanschauung.

Eine Folge der mangelnden inneren Einheit des Zeitraums ist es, wenn unsere Darstellung nun die Ansichten der Aesthetiker vom Fach, d. h. im allgemeinen der akademischen Vertreter dieser Disziplin, und die der Dichter und Schriftsteller gesondert behandelt. Der Rhythmus der Entwicklung ist in beiden Lagern so verschieden, daß eine gemeinsame Darstellung verwirren würde. Unsere Betrachtung gilt zunächst der

Fachästhetik.

Die beiden ersten Aesthetiken der neuen Richtung, L. Wienbargs „Aesthetische Feldzüge" 1834 und Th. Mundts „Aesthetik" 1845 nehmen insofern eine Zwischenstellung ein, als sie zwar Fachästhetiken sind — beide sind der Niederschlag akademischer Vorlesungen — aber beide von Verfassern stammen, die sich im Gegensatz zu der herrschenden wissenschaftlichen Aesthetik fühlen, und die als Schriftsteller der literarischen Bewegung des Jungen Deutschland zuzuzählen sind.

Wienbarg vor allem gibt seinem Unmut gegen die übliche akademische Art, ästhetische Probleme zu behandeln, temperamentvollen Ausdruck. „Wir haben uns aus dem Leben herausstudiert, wir müssen uns wieder hineinleben!" ruft er seinen Zuhörern zu. Er hat ein feines Gefühl für die Krisis, in der die Aesthetik sich befindet. Er empfindet lebhaft den „Fluch der Uebergangszeit", die es nicht vermag, sich von der großen Tradition zu lösen, während sie doch fühlt, daß jene Tradition nicht mehr der rechte Ausdruck für ihren eigenen Gehalt ist: „Es verharrt die Zeit so lange im Verpuppungszustand, bis ihr unter der Decke die Flügel gewachsen sind . . . In solch verpupptem Zustand erscheint uns die Gegenwart. Sie trägt noch die Larve der alten Zeit, die häßliche runzlige Larve. Das Leben, das sich im Innern entfaltet, ist nur noch ein hüpfender Punkt, ist noch gemischt aus Seufzern der Hoffnung und Seufzern des Schmerzes . . . Täuschen wir uns nicht. Vieles scheint noch lebendig, weil es leibhaft vor uns steht . . . wir selbst sind die Träger der abgestorbenen Zeit, wir selbst sind verhüllt vom Kopf bis zu Füßen, sprechen und handeln im Charakter unserer Maske . . . Nur wenige haben die Aufrichtigkeit, mit dem Finger auf ihre Maske hinzudeuten, noch wenigere den Mut, sie sich und anderen vom Antlitz zu reißen. So steht es bei uns. Es ist eine drückende Zeit. Man ist unwohl in seiner eigenen Haut und doch lügt man sich die Haut voll. Das Herz kann man nicht belügen . . . Das ist der Fluch der Zeit, der auf einer Uebergangsepoche wie der unsrigen ruht . . ."[6])

Die neue Zeit braucht eine neue Aesthetik, doch wird sie die erst schaffen können, wenn sie eine neue Weltanschauung hat. Diese enge Beziehung zwischen der Aesthetik und Weltanschauung betont er bewußt jenen Aesthetikern gegenüber, die den Begriff der Schönheit auf eine allgemein gültige Formel bringen wollen: Es genügt nicht, daß eine Idee ihre adäquate Versinnlichung findet; damit wir diese Erscheinung als schön empfinden, muß uns die Idee als solche wertvoll sein. Was für einen Japaner, Inder usw. schön ist, ist es für uns noch nicht, und umgekehrt. „Alle diese verschiedenen Geschmacksurteile sind keineswegs willkürlich; . . . man muß sie betrachten als direkte, gesetzmäßige Ausflüsse aus der Grundquelle ästhetischer Urteile, als volkstümliche Formen, die nach dem Urtypus der jedesmaligen Weltanschauung ausgeprägt sind"[7]). Um seine Definition der Schönheit zu finden, soll der Aesthetiker deshalb nicht vom abstrakten Gedanken ausgehen, sondern er soll sie „aus den schönsten Blüten" der Gegenwart selbst „aussaugen". So soll die Aesthetik herausgeholt werden aus der Sphäre der starren und toten Begriffe und hineingestellt ins persönliche, stets sich wandelnde Leben[8]).

Eine bedeutsame Begriffsverschiebung macht sich bemerkbar: Das Kunstwerk ist Wienbarg wohl noch die Darstellung der Idee, Schönheit adäquate Versinnlichung der Idee. Aber die Idee selbst ist nicht mehr der wesenhafte, nur dem spekulativen Denken und der intuitiven Anschauung erfaßbare Grund des Seienden, das Urbild im göttlichen Geiste; denn dieses wäre ja an sich wertvoll, seine Verkörperung wäre an sich schön; wenn auch ein Wertunterschied zwischen den einzelnen Ideen besteht. Indem Wienbarg den Begriff der Schönheit, die Idee selbst in diese enge Verbindung mit dem stets wechselnden und sich wandelnden Weltgefühl, der Weltanschauung im praktischen Sinne des Wortes bringt, löst er sie aus dem Reiche der reinen Geistigkeit und Allgemeingültigkeit und stellt sie hinein in die Relativität des praktischen Lebens, psychologisiert und aktualisiert sie als echter Jungdeutscher. Diese Einstellung bestimmt auch deutlich seine Auffassung vom Schaffen des Dichters: Seite 145 schreibt er: „Der Künstler nimmt Stoff und Begeisterung aus der Tat (d. h. der wirklich geschehenen „schönen Tat", die er darstellt), und die höchste Palme hat er errungen, wenn die Schönheit der Tat aus dem Leben in eine andere Welt, in die Kunstwelt von ihm verpflanzt, sein Gedicht durchstrahlt und wieder vom Gedicht wie ein Juwel in der Einfassung neuen Glanz annimmt"[8]). Was Wienbarg vom Künstler erwartet, ist also, daß er in die Wirklichkeit eindringt, das im aktuellen Sinn Wertvolle im Leben heraushebt und in seinem Werk so gestaltet, daß es zum Nichtkünstler spricht, dessen Sinne und dessen Gemüt zu stumpf sind, als daß er es auch unter der Hülle des banalen täglichen Lebens erkennen könnte.

Seine innerliche Entfernung vom Geiste der Transzendentalphilosophie drückt sich aber vielleicht am schärfsten in Wienbargs Terminologie aus. An einer Stelle, S. 203, die allerdings wohl vor allem im Hinblick auf die bildende Kunst gesprochen ist, fordert er vom echten Künstler, daß er den „im Innern der Dinge wirkenden, durch körperliche Sinnbilder zum Auge sprechenden Naturgeist" in sich lebendig gemacht habe, ehe er zur Nachahmung des Naturwerkes schreite, und fährt dann fort: „Dann hat er etwas Künstlerisches geschaffen, das weder Natur noch Ideal ist; denn es ist etwas Höheres als die Natur, etwas Wahrhaftigeres als das Ideal, als eine Grille, die willkürliche Schönheiten willkürlich zusammenrafft"[9]). Das Ideal — unwahr, eine Grille, eine willkürliche Veränderung der Wirklichkeit: ein Hauptbegriff der idealistischen Aesthetik wird also hier ganz ohne Beziehung auf seine ursprüngliche Bedeutung gebraucht.

Gleichzeitig zeigen uns beide Aeußerungen, daß Wienbarg den Künstler stark an die Wirklichkeit bindet. Davon, daß dieser den Gestalten seiner schöpferischen Phantasie in seinem Werke Dauer verleihe, spricht er nie. Er redet aber auch nicht von der in der idealistischen Weltanschauung begründeten Aufgabe der Kunst, das

„wahre" Wesen der Wirklichkeit zur Anschauung zu bringen. Es ist die Aufgabe des Künstlers, die Seele, d. h. den seelischen Gehalt, das, was an der Natur den Menschen anspricht, in seinem Werke zu erfassen[10]).

Diese Hinwendung zur diesseitigen Wirklichkeit findet ihren Ausdruck auch in dem Programm zu der — nie erschienenen — „Deutschen Revue", das Wienbarg zusammen mit G. Gutzkow verfaßte. Ein Abschnitt lautet[11]): „Den poetischen Genius ermüdet das Ideal, er stirbt an dem fortgesetzten Herauswenden seiner subjektiven Eingeweide; er lechzt nach Inhalt, Tatsachen und jenen unendlichen Kreisen von spekulativer Bewegung (aufzufassen als wissenschaftliche Erkenntnis), die aller Welt offensteht"[12]).

Aehnlich wie Wienbarg bemängelt es Th. Mundt in seinem Vorwort, daß die Traszendentalphilosophie — er denkt besonders an die Hegelsche — vom fertigen System und seinen Kategorien aus an die Kunst herangegangen sei, statt von der „lebendigen Unmittelbarkeit des Völkerdaseins selbst". Er paßt aber seine Aesthetik in der äußeren Form, wie auch in der Behandlung der einzelnen Probleme weit mehr der herrschenden Uebung an, und in seinen Formulierungen steht er der idealistischen Aesthetik sehr nahe: Die Phantasie definiert er als das „gestaltige Denken". Das wirkliche Leben wird von ihr gedacht „als die einheitsvolle Gestalt, in der Form und Idee sich ewig ineinander gebildet haben"[13]). Das organische Entstehen des Kunstwerks schreibt er der unbewußt wirkenden, nur dem wahren Genius beistehenden Naturkraft zu, welche „als das aus seinem eigenen Sein heraus sich selbst gestaltende Leben des Objektes anzuerkennen ist"[14]). Die idealistische Aesthetik nennt diese Naturkraft, dieses Leben des Objektes, die „Idee".

Bezeichnend für den neuen, realitätsfreundlichen Geist, als dessen Vertreter er sich fühlt, ist es jedoch, wenn er nach der angeführten Bestimmung der Phantasie fortfährt: „Die Wirklichkeit erscheint durch die Phantasie als das wahre Paradies des menschlichen Geistes und kein höheres Paradies wird alle Kunst darzustellen wissen als die Wirklichkeit selbst, wie sie in der Auffassung der wahren Phantasie dasteht und sich als die vollendete Totalität aller Lebenserscheinungen entfaltet. Um andere, etwa in den Regionen träumerischer Vorstellung liegende Paradiese hat sich daher der Künstler nicht zu bekümmern, ihm taugt einzig und allein die Wirklichkeit, die seine echte Heimat ist, wie sie die wahre Heimat des menschlichen Geistes ist"[15]). Die Kunst soll den Menschen in die Wirklichkeit hineinführen, indem sie ihn lehrt, diese als „erfüllt", d. h. vom immanenten Geiste erfüllt, zu betrachten und ernst zu nehmen. Das Kunstwerk ist, so führt er etwa aus, das seiner innersten Wesenheit nach über alle Transzendenz siegreich hinausgekommene Gebilde, das, da es den Stoff der Welt genommen und den

Gott hinein- und herausgebildet hat, dadurch zugleich den alten Fluch von der Materie geschüttelt, die Materie rein und heilig gesprochen hat und den Widerspruch von Idee und Wirklichkeit, der sich weder im philosophischen Bewußtsein noch im politischen Völkerleben bisher genügend hat lösen können, durch den reinen wahrhaft menschlichen Schaffenstrieb unmittelbar versöhnt und überwunden zeigt[16]).

In seiner Philosophie der Unmittelbarkeit sucht Mundt seiner — wie er glaubt — neuen Einstellung zu Kunst und Wirklichkeit die philosophische Begründung zu geben. Diese Philosophie der Unmittelbarkeit zu finden bezeichnet er als die Aufgabe seiner Zeit; durch sie soll „die echte Philosophie der Tat in das schwankende Herz der heutigen Menschheit gepflanzt werden". Er empfindet sich dabei vor allem als Gegner Hegels, dem er vorwirft, daß er das „Unmittelbare" mit dem „Endlichen" gleichsetze und es deshalb nicht richtig einschätze: „Ein Grundirrtum dieses Systems hatte sich darin ausgesprochen, das Unmittelbare als etwas Schlechtes, das durchaus aufgehoben werden müsse, anzusehen und es mit dem Endlichen selbst zu verwechseln, indem nach diesem System das Wahrhafte und das Unendliche nur das Vermittelte, der Begriff selber sein könne . . . Die Vermitteltheit ist aber nicht das wahre Dasein der Wirklichkeit, sondern es ist dann ein Trennungsprozeß, eine dialektische Scheidung in sie eingetreten. Die echte Vermittlung muß aber immer wieder zur Unmittelbarkeit übergehen, sie darf nicht als ein logisches Moment abgeschlossen für sich etwas bedeuten wollen, sondern sie kann sich immer nur als ein neues Lebensmoment in die fortschreitende Geschichte der Wirklichkeit hineinbilden. Und das ist die wahrhafte Unmittelbarkeit, welche das Moment der Vermittelung in sich trägt, dasselbe aber schon wieder zum Leben überwunden hat"[17]). „Wir betreten die ersten Wege dazu (d. h. zur neuen Philosophie) auf der Seite der Kunst, von der die Menschheit überhaupt in ihren ersten geistigen Entwicklungen ausgegangen ist."

Es gelingt Mundt aber nicht, klar herauszustellen, was die eigentliche Bedeutung seines Prinzips für die Kunstauffassung ist. Letzten Endes scheint es eben darauf hinauszulaufen, daß der Künstler in seinem Werk die Immanenz der Idee in der Wirklichkeit zur unmittelbaren Anschauung bringe: „Ich hatte in der B e s t i m m u n g dessen, was schön sei, das Schöne als den Idealismus der Unmittelbarkeit bezeichnet, und die Kunst als das Schöpfungsvermögen, das Dasein der unmittelbaren Wirklichkeit der Idee vor die Anschauung hinzuzaubern"[18]). „Die Kunst ist es, welche hineinstrahlt in alle Zeiten als die wahre Verkündigerin, daß die Wirklichkeit überall Gottes sei, und welche durch diese ihr inwohnende Wahrheit immer auf die sonnigen Gipfel der Menschheit uns erhebt . . . In dieser Verkündigung, welche jedes wahre Kunstwerk in sich trägt . . . liegt

zugleich ausgesprochen, wie sich das Gesetz der Immanenz, das wir heute als ein neues Lebensgesetz suchen, schon im Kunstwerk verkörpert und als das wesentliche Gestaltungsprinzip darin erwiesen hat"[19]). Damit ist aber kaum etwas Neues über das Wesen des Kunstwerks ausgesagt; denn auch die Transzendentalästhetik vertritt weitgehend den Standpunkt der Immanenz. Mundt unterscheidet sich von ihr nur durch die ausschließliche Betonung des Immanenzstandpunktes und wieder durch seine Auswertung fürs praktische Leben: er will ja eine Philosophie der Tat geben. Seine Gegnerschaft gilt daher auch weniger Hegels Auffassung vom Kunstwerk als seiner verhältnismäßig geringen Einschätzung der Kunst überhaupt. Für Mundt, den Jungdeutschen, erhält diese die höchste Bedeutung dadurch, daß sie die Wirklichkeit dem Bewußtsein unmittelbar „wert" machen kann.

Deshalb verweist er auch den Künstler sehr energisch auf die praktische Auseinandersetzung mit dieser Welt der Wirklichkeit. „Der Künstler, der wahre Sohn der Welt, bedarf vor allen Dingen der Welt, er bedarf ihrer bei weitem mehr zu seiner Bildung, als der Einsamkeit und Abgezogenheit, die man ihm sonst auch als vorzugsweise günstig zu betrachten pflegt. Der volle Strom der Wirklichkeit muß durch des Künstlers Brust gezogen sein, er muß selbst gelebt haben in den Tiefen und auf den Höhen dieser wechselnden Welt, um sich durch eigene Erfahrung in dem bunten Spiel dieser Formen ihre ewige Wesenheit zu eigen gemacht zu haben"[20]). Folgerichtig unterscheidet sich Mundt auch in seiner Einschätzung des Naturschönen von Hegel: er anerkennt es voll und würdigt es als unentbehrliche Voraussetzung des Kunstschönen.

Mit ihrem betonten Willen, sich von der Tradition loszulösen, dem neuen Zeitgeist neuen Ausdruck zu verleihen, stehen die jungdeutschen Aesthetiker allein. Sie üben keine weitere Wirkung aus, werden wohl wissenschaftlich nicht ernst genommen. Die führende Gruppe der nachromantischen Aesthetik ist die Hegelschule. So ergibt sich das seltsame Bild, daß gerade die repräsentative Fachästhetik des Realismus sich bewußt auf den Boden der idealistischen Metaphysik stellt, während die Zeit mehr und mehr metaphysikscheu wird und sich dem positivistischen Denken zuwendet.

Das umfassendste Werk der Schule ist Fr. Th. Vischers sechsbändige „Aesthetik" 1848—57. Nachdem Vischer die Idee „als durch die Metaphysik (er meint die Hegelsche) begriffen" voraussetzt, formuliert er in seinem ersten Bande, der „Metaphysik des Schönen" § 14: „Das Schöne ist also Idee in der Form begrenzter Erscheinung. Es ist ein sinnlich Einzelnes, das als reiner Ausdruck der Idee erscheint, so daß an dieser nichts ist, was nicht sinnlich erschiene und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre . . ." und § 15: „Es kann . . . zunächst immer nur

eine bestimmte Idee sein, welche in der schönen Erscheinung zum Ausdruck kommt; denn das Allgemeine kann sich überhaupt im Einzelnen nur durch die Mitte des Besonderen darstellen. Jede bestimmte Idee ist aber nichts anderes als eine Form und Stufe der absoluten, es sind in jeder alle mit eingeschlossen, daher ist ebenso wesentlich die andere Seite festzuhalten, daß in jedem Schönen mittelbar nicht nur diese und jene, sondern die Idee als gegenwärtig erscheint"[22]).

Vischer macht also zwei Gedanken Hegels für seine Aesthetik fruchtbar, die in gewissem Sinne die Einstellung auf die „realistische", die Wirklichkeitskunst erleichtern: einmal übernimmt er Hegels konkreten Idealismus, d. h. jene Auffassung, die im Gegensatz zu Plato-Schelling nicht schon der Idee, sondern erst ihrer sinnlichen Erscheinung das Prädikat der Schönheit zuspricht[23]). Des weiteren nutzt er — was wichtiger ist — Hegels „Vermittelnde Ideen", die dieser selbst nicht konsequent auf die Aesthetik angewandt hatte[24]).

Die absolute Idee nur mittelbar durch eine bestimmte Idee dargestellt — damit erobert Vischer dem Kunstwerk im Prinzip die Wirklichkeit im gesamten Umfang ihrer Erscheinung als Stoff[25]). Jeder Gegenstand kann Inhalt des Kunstwerks werden, sofern er durch die Phantasie als „reine Form" geschaut wird, d. h. als Ausdruck seiner Idee, der ihn „gestaltenden Lebenskraft", wie Vischer es später faßt, frei von stofflichen Beziehungen, d. h. frei von materiellem Interesse und geläutert von den trübenden Zufälligkeiten[26]). Damit ist die Einseitigkeit Hegels überwunden, der „zu unmittelbar auf den höchsten Gehalt in der Kunst drängte und sie dadurch in Abhängigkeit von Religion und Ethik brachte", weil er die bestimmten Ideen übersprang[27]).

Auch in der Bewertung des Naturschönen scheidet sich Vischer von seinem Lehrer: während Hegel es aus seiner Aesthetik ausschloß, widmet er ihm einen ganzen Hauptteil seiner Beobachtungen und erkennt ihm eine so ausschlaggebende Rolle beim künstlerischen Schaffen zu — wie wir noch sehen werden — daß andere Aesthetiker den Vorwurf gegen ihn erheben, daß er die freischaffende Tätigkeit des Künstlers vernachlässige, daß nach seiner Auffassung das Leben sich nur im Geiste des Künstlers spiegle, der es allerdings in eine Idealform verwandle, aber nichts hinzufüge. In seiner „Kritik meines Systems" erwidert Vischer auf diesen Einwand, er wolle die schaffende Freiheit des Künstlers nicht beschränken, halte aber fest, daß keine Erfindung ungestraft über den Inhalt des Lebens hinausgehe[28]).

Einmal geht Vischer sogar soweit, anzuerkennen, daß es Künstler gebe, die der Natur naiv gegenübertreten und sie gestalten, unbekümmert um die „Idee", um die verhüllte ideale Wahrheit. Solche nichtidealistischen Künstler nennt er Naturalisten und versucht zu-

nächst, sie zu verstehen und anzuerkennen als gesunde Reaktion auf einen „leeren" Idealismus. Er zählt ihnen z. B. Schiller, den Räuberdichter, zu. Dieser Schrift, der eine Anerkennung der realistischen und naturalistischen Kunst bedeutet hätte, würde ihn jedoch tatsächlich aus seinem System herausführen. Deshalb tut er ihn auch wieder gerade dem neuaufziehenden Realismus gegenüber zurück: Er lehnt die neue Kunst seiner Zeit ab und sucht die älteren Werke, die er früher als naturalistisch bezeichnet hatte, durch seinen Begriff des „indirekten Idealisierens" als realistische Kunst auf dem Boden der idealistischen Weltanschauung zu fassen: er gesteht ihr zu, daß sie Zufälligkeiten und Disharmonien, wie sie die Wirklichkeit bietet, im einzelnen in ihr Werk aufnimmt unter der Voraussetzung, daß dieses als Ganzes doch die Idee, d. h. die Harmonie des Weltalls sinnlich erscheinen lasse. Auf diese Weise sucht er z. B. Shakespeare und Rembrandt innerhalb seines Systemes Raum zu schaffen, läßt sich aber bei diesem Streben zu gewaltsamen Mißdeutungen der Absichten dieser Künstler verführen[29]).

Bedeutsamer ist ein anderes Zugeständnis, das Vischer den realistischen Tendenzen seiner Zeit macht, indem er als Erster mit den Mitteln der modernen Psychologie eine Analyse der Phantasie und des künstlerischen Schaffens zu geben versucht. In dieser Analyse, die anregend und vorbildlich für viele spätere Aesthetiker geworden ist, gibt Vischer eingehende und interessante Antwort auf unsere Frage nach dem Verhältnis von Kunstwerk und Natur. Sie sei daher ausführlich wiedergegeben:

Die Phantasie ist für Vischer die Kraft, der alles Schöne seine Existenz verdankt: auch das Naturschöne ist ihr Werk[30]). Als „allgemeine Phantasie" befähigt sie jeden Menschen, zugleich mit der Anschauung eines Gegenstandes, der das Subjekt durch eine verhältnismäßige Freiheit von störendem Zufall in günstige Stimmung versetzt, ein Bild zu erzeugen, das vorher als Möglichkeit, als Urbild in ihm angelegt gewesen sein muß, durch den entsprechenden naturschönen Gegenstand im Innern zur Wirklichkeit gerufen wird und nun als inneres Richtmaß diesen umbildet, das der Idee Gemäße in ihm erhöht und das Ungemäße ausscheidet, ihn zur reinen Schönheit erweitert und dem Geiste überhaupt als Muster dient, durch das er Schönes und Nichtschönes unterscheidet (§ 382). Ein seltsames Wechselspiel findet statt: ohne den Anblick des Naturschönen (im weitesten Sinn: menschliche Handlungen, Gesinnungen inbegriffen) ist das Subjekt nicht fähig, ein Ideal zu bilden, und doch verdankt es dieses Ideal tatsächlich nicht dem Naturschönen, sondern es ist in ihm angelegt als Urbild, da der Geist als teilhaftig des Absoluten vorausgesetzt ist. „Das Ideal ist also Natur und nicht Natur, es ist gefunden und geschaffen"[31]). In der allgemeinen Phantasie findet jedoch noch eine absolute Verwechslung des inneren Bildes mit dem

Gegenstande statt[32]). Dadurch unterscheidet sie sich von der „besonderen", d. h. schöpferischen Phantasie, die sich „von der vollkommenen Verwechslung des Bildes mit dem Gegenstande befreit, ihre Momente in klarer Scheidung auseinanderhält und wieder vereinigt . . ." (§ 384.) Die schöpferische Phantasie ist die Quelle des Kunstschönen.

Der Prozeß des künstlerischen Schaffens wird angeregt durch das Naturschöne, das als zündender Funke im Gemüt des Künstlers wirkt. „Ein Maler, ein Dichter sieht eine Gestalt, eine Szene. Daran schießt ihm wie an einem Magnet seine innere Welt an, er erweitert den unscheinbaren Keim zum Baume des Kunstwerks, aber der Keim, der Magnet, war gegeben"[33]). Wenn nun ein Naturschönes irgendwie zufällig mit seinem Gehalt durch die Mitte der Anschauung die im Gemüt lebendige Idee als eine verwandte berührt und erfaßt, so kann die Wirkung zunächst noch in vollem Umfang stoffartig sein, d. h. die Leidenschaft des Subjekts (Begierde, Wollen, Wissensdurst usw.) wird erfaßt. Damit aber der Schönes erzeugende Prozeß beginnen kann, muß diese Leidenschaft wenigstens nahezu abgekühlt sein (§ 393). Dann versinkt das Objekt ins Subjekt, dieses gerät in den Zustand der künstlerischen Stimmung, worin das erste Bild des Gegenstandes in einem gestaltlosen Nebel versinkt, es findet eine unterscheidungslose Verschmelzung statt, begleitet von reiner Lust, worin sowohl die Erhebung und Entrückung aus der Welt des getrübten Daseins empfunden als auch die neue Gestaltung geahnt wird . . . eine bewußtlose und unwillkürliche Trunkenheit: die Begeisterung, der Anfang des dichterischen Wahnsinns (§ 394). Dieser schwebende Zustand muß aber gleich den Anfang einer Formtätigkeit in sich bergen. Das aufgenommene Bild geht mit der Masse der sonst gesammelten demselben Kreise angehörigen Bilder eine geheime Gärung ein (§ 395). Der Uebergang zu der bestimmten Gestaltung kann nur durch den Akt der Konzentrierung geschehen, worin ein Anfang von Denken, Fühlen und Wollen und ebendaher objektivem Gegenüberstellen — wenn auch ungesondert von der Begeisterung — auftritt. Die Gärung faßt sich nun zusammen zu der bestimmten Tätigkeit, welche die im naturschönen Gegenstand schon gegebene aber unvollständige Zusammenziehung (d. h. Ausscheidung des Unwesentlichen) an ihm fortsetzt und so vollendet, daß in seiner ganzen Form . . . die Idee . . . in voller Reinheit herauskommt (§ 396). Durch diese Tätigkeit der Phantasie und nur durch sie entsteht die reine Schönheit, welche nun Ideal heißt im Sinne des zunächst inneren Bildes, das der Geist als sein durch Umbildung eines Naturschönen freigeschaffenes Werk sich in vollendeter Objektivität gegenüberstellt. Es hat vom Naturschönen die ganze sinnliche Lebendigkeit und die ganze unendlich eigene Bindung der Gattungsformen[34]) zur Individualität, vom freien Geiste die ganze Ausscheidung des stören-

den Zufalls, die positive Macht der reinen, in den Gegenstand eingedrungenen und ihn ins Unendliche erhebenden Idee . . . (§ 398).

Seltsames Schauspiel, wie sich in dieser Darstellung das Ergebnis feinster psychologischer Beobachtung — Selbstbeobachtung des Dichters Fr. Th. Vischers und Fremdbeobachtung nach den Selbstzeugnissen anderer Künstler — mischt mit dem Dogma der idealistischen Metaphysik. Was der Künstler im Kunstwerk zur Erscheinung bringt, ist ja metaphysische Wahrheit, das seinem Gemüte eingebildete Urbild. Die Weltanschauung des Genies ist nach Vischer objektiv im philosophischen Sinn, urbildlich: „Das Genie ist originell. Originalität als ein Schaffen dessen, was nie dagewesen und als Ganzes nicht nachgeahmt werden kann, schließt ein dem genievollen Subjekt eigenes, ein schlechtweg neues Weltbild in sich. Allein dies Weltbild ist, indem es das allersubjektivste ist, vollkommen objektiv, die Sache selbst. Denn das eigenste des Genies ist eben dies, daß es ein objektiver Mensch ist." (§ 412.) Für Vischer sind, wie für Hegel, Kunst und Natur Teile derselben gesetzmäßigen Entfaltung der Idee, so daß in beiden von einer Selbständigkeit der Individuen nicht die Rede sein kann, die Künstlerindividualität hinter dem Gesetz verschwindet[35]). Die Kunst ist eine „geringere Metaphysik", das Kunstwerk anschaulich gewordene transzendentale Anschauung, auch noch in seiner „Kritik meiner Aesthetik", in der er im übrigen „die ganze Methode der Hegelschen Begriffsbewegung" preisgibt und als richtigen Ausgangspunkt für die Aesthetik die Untersuchung des Wesens der Phantasie bezeichnet[36]). Auch in dieser späten Abhandlung setzt er als Grundlage der Aesthetik noch zwei Sätze der allgemeinen Philosophie voraus: einmal, daß die Welt eine vernünftige sei, da die Materie nur den Geist widerspiegle, und dann, daß dieses Gesetz, ehe es dem Denken sich erschließt, der unmittelbaren Anschauung erscheine.

Vischers Darlegungen sind uns deshalb besonders wertvoll, weil er als Erster in den geheimnisvollen Vorgang der Läuterung und Umformung, die die Wirklichkeit nach der Forderung jeder idealistischen Aesthetik im Kunstwerk erfahren soll, hineinzuleuchten versuchte. Schon die Auffassung eines Gegenstandes als Naturschönes bedeutet eine Bearbeitung durch die Phantasie, eine Verschmelzung mit dem im Gemüte angelegten Urbild. Unendlich viel tiefer aber ist die Verschmelzung von dargestelltem Objekt und darstellendem Subjekt beim produktiven Schaffen: in den Tiefen des Unbewußten werden beide eins in innigster Durchdringung. So tiefgreifend und innig das Einswerden von Subjekt und Objekt aber auch ist — dem Objekt wird in keiner Weise Gewalt angetan durch das Subjekt. Die Kräfte des Genies sind auf das Objektive gerichtet, so daß jene Gärung in der das Objekt der jedem Einfluß des Willens entzogenen Einwirkung der Seele des Künstlers preisgegeben ist, doch nur eine Läuterung

des Objektes zum Ausdruck seines eigentlichen Wesens bedeutet. § 513 entscheidet Vischer die Streitfrage über die Naturnachahmung dahin, daß die Phantasie „eben die Erscheinung, welche die Natur geschaffen, aber im Gedränge des störenden Zufalls . . . Trübungen jeder Art . . . ausgesetzt hat, auf ihre Reinheit zurückführt und so gereinigt in einem idealen Scheinbilde wiederholt, in der Zurückführung aber das Vorbild mit der Bestimmtheit seiner Formen und der Wärme seiner Lebendigkeit nacheifernd fest im Auge behalten muß."

In den 50er und 60er Jahren erschienen die „Aesthetik" M. Carrieres und „Die Vorschule der Aesthetik" von L. Eckhardt. Sie sind verbunden durch eine gleiche Gegnerschaft gegen die Anwendung der dialektischen Methode — Carriere nennt sie einen Mythus der philosophierenden Einbildungskraft — auf dem Gebiet der Aesthetik durch Vischer. Carriere will statt ihrer die einfache Untersuchung bringen, die vom Erlebnis des Schönen ausgeht[37]). Eckardt will seine Aesthetik auf eine Wissenschaft von der Phantasie gründen[38]). Beide wollen sie also bei ihren ästhetischen Untersuchungen nicht vom System und seinen Kategorien ausgehen, sondern von empirisch gegebenen Tatsachen. Das klingt „realistisch". Sie behaupten auch beide, durch ihr Prinzip des Real-Idealismus den neuen Strebungen ihrer Zeit gegenüber der Tradition Rechnung zu tragen. Auf der anderen Seite aber bezeichnen sie es beide als Aufgabe ihrer Aesthetik, einen Beitrag zum Beweis für die Richtigkeit der theistischen Weltanschauung zu liefern. Dadurch wird der realistische Wert ihres empirischen Verfahrens ein Scheinwert; denn das Ergebnis ist ja von vornherein durch die Forderungen einer idealistischen Weltanschauung bestimmt. Trotz ihrer Gegnerschaft gegen den „Pantheisten Vischer" kommen sie daher auch über dessen Anschauungen vom Kunstwerk nicht hinaus. Ihre Analyse des künstlerischen Schaffens ist ein deutlicher Auszug aus der seinen. Die Aufgabe des Künstlers ist es nach Eckardt, eine Welt der Versöhnung zu glauben und zu gestalten und damit den anderen zum Propheten zu werden[39]). Deshalb muß, so fordert Eckardt, jeder Künstler ein Theist sein, mindestens solange er schafft. Carriere bezeichnet es als die Aufgabe der Kunst, die Urbilder — er nennt sie auch die göttlichen Gedanken, die den Dingen eingebildet sind — darzustellen: „Die Natur entfaltet ihre Reize in einer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit, während die Kunst die Aufgabe hat, das Urbild zu vergegenwärtigen, als dessen einander ergänzende Abbilder die Naturdinge erscheinen"[40]) — „der Künstler stellt die Dinge im Lichte der Ewigkeit dar, wie sie vor dem Auge Gottes stehen oder er erfaßt den Höhepunkt ihres Daseins, welchem ihre Entwicklung zustrebt, von welchem aus ihre Auflösung anhebt, in welchem also ihr Wesen konzentriert erscheint, er sammelt in einem Brennpunkt die verschiedenen Strahlen, welche in der Natur nach und nach leuchten, und verdichtet die zerstreuten Züge der werdenden Schönheit zu einem vollen harmonischen Ganzbild ihres

Seins. So offenbart er uns die innere gestaltende Seele und das Ideal, dem sie in Entfaltung ihrer Kräfte nachringt . . ."[41]). Die Kunst kann aber nur „unmittelbare und erscheinende Verwirklichung des Ideals" sein unter der Voraussetzung, daß Geist und Materie eine innere Einheit bilden[42]): „Den Dingen sind die göttlichen Gedanken eingebildet wie sie in unserem Bewußtsein liegen; aber während sie jenen verborgen bleiben, ruft ihre Erscheinung sie in unserer Seele wach, sie werden nicht von außen in uns hineingetragen, unsere Tätigkeit wird aufgerufen, sie in uns zu erzeugen, und den in ihr selbst gefundenen Gedanken sieht die Seele zugleich in der Welt ausgeprägt[43]). Es leuchtet ohne weiteres ein, daß diese Ausführungen nichts anderes sind als eine Wiedergabe der Vischer'schen Anschauung in theistisch gefärbter Sprache.

Entsprechend versucht Carriere jene Schau der Idee durch den Künstler durch eine Gleichsetzung mit den Erleuchtungen, von denen die Bibel spricht, zu deuten und zu erklären: „Von altersher hat man das Einwirken des göttlichen Geistes auf den menschlichen als Erleuchtung bezeichnet: Es ist ein Klarwerden früher dunkler Begriffe und Formen . . . Alles Klarwerden in unserer Seele beruht nun darauf, daß wir den Zusammenhang und das Gesetz erkennen . . . daß wir die e i n e Idee erkennen, die in dem Vielen sich spiegelt und zu mannigfaltigem Reichtum ausbreitet. Die Idee aber nennen wir das Musterbild der Dinge oder den schöpferischen Gedanken im Geiste Gottes; sie muß der Künstler als den Gestaltungsgrund und das Prinzip der Form erblickt haben, wenn er ein ebenso allgemein wahres als eigenes und neues Werk hervorbringen soll: sie ist es also, die der beseelende, begeisternde Gott ihn schauen läßt . . ."[44]). Weil er die Schöpferkraft des Alls in sich spürt, fühlt und vernimmt, versteht der Künstler auch sein Walten und Bilden in der Natur[45]); ist er fähig, aus dem Bruchstück das Ganze zu ahnen, „im Stoffe selbst mit dem glücklichen Griff des Genies die organisierende Seele zu erfassen, ihn für deren vollen Ausdruck zu organisieren"[46]). „Wir haben es nicht vergessen, daß wir vor unserer Erschaffung in Gott geweilt und durch ihn Zeugen der Schöpfung einer Welt gewesen sind", so erklärt Eckardt die Fähigkeit des Künstlers zum organischen Werk[47]).

Die Quelle aller Kunst ist für Carriere einmal der göttliche Drang des Geistes nach schöpferischer Tätigkeit und dann die Sehnsucht des Menschen, der von der Vergänglichkeit der irdischen Schönheit erschüttert ist, nach einer Welt dauernder Harmonie[48]); für Eckardt die Sehnsucht nach geistiger Freiheit, d. h. nach der Möglichkeit, eine Welt zu gestalten und zu schauen, in der der Geist nicht gehemmt ist durch die Materie, eine Welt der Versöhnung und Harmonie[49]).

Abgesehen von der theistischen Abtönung ihrer Formeln führen diese Darlegungen Eckardts und Carrieres also nirgends über Vischer

hinaus. Trotzdem behaupten sie beide — wie schon erwähnt — ein neues zeitgemäßes Prinzip, das Prinzip des Ideal-Realismus gefunden zu haben. „Die vorgetragene Kunstlehre" schreibt Carriere im Vorwort zur ersten Auflage, „bekennt den Ideal-Realismus. Sie sichert vor allem dem Gedanken und dem Geiste sein Recht, sie betont aber gleicherweise, daß es im Schönen auf die Erscheinung ankommt, daß in der sinnenfälligen Natur selbst das Ewige und Ideale offenbar wird." Dazu ist nun festzustellen, daß Carriere nur wiederholt, was andere schon geleistet haben: Hegel und Vischer hatten sich von dem Platonismus Schellings abgewandt, und auch Hegels abschätzige Einstellung zum Naturschönen war schon durch Vischer überwunden[50]).

Nur insofern ist bei Carriere ein leichter Fortschritt nach der realistischen Seite hin zu verzeichnen, als er jenen Schritt tut, den wir einst von Vischer erwarteten, und ausdrücklich alles Wirkliche als darstellbar für die Kunst bezeichnet: „Alles Wirkliche ist darstellbar für die Kunst, und wo der Künstler dessen eigentümliches Ideal erfaßt, da spricht er ein allgemein Gültiges aus, da weckt er dieselbe Anschauung in den Gemütern, die sein Werk aufnehmen, und so sind die Künstler die Urheber und Vermittler der ununterbrochenen Tätigkeit der Menschheit, das Ewige sinnlich zu vergegenwärtigen und die Natur zum Symbole des Geistes zu erheben, Geist und Natur zu vermählen . . ."[51]).

Eckardts Darlegung des Prinzips ist nicht fruchtbarer: Er entwirft zunächst ein einseitiges Bild des Realismus und vor allem des Idealismus: Der Idealismus geht nicht von der Wirklichkeit, sondern von der Welt der Ideen und der Ideale aus und sucht Formen, dieselben symbolisch zu versinnlichen, während der Realismus in seinem Streben nach dem Charakteristischen das Schöne vernachlässigt. Darauf entschließt sich Eckardt, sich in die Mitte zu stellen und zu einem Real-Idealismus zu bekennen, „der keine matte Vermittlung ist, sondern die Wahrheit beider Richtungen aus innerem Drange in sich aufgenommen, das Falsche beider mit Bewußtsein abgestreift hat"[52]). Er lehnt das Idealisieren ab, sofern es ein „phantastisches äußerer und innerer Wahrheit entbehrendes Ausschmücken von Personen und Ereignissen . . ." ist. Welche ernsthaft zu nehmende idealistische Aesthetik hat aber je ein derartiges Idealisieren vertreten und gelehrt? Es kennzeichnet nur eine schlechte Art der Kunstübung, die allerdings unrealistisch, aber ebensowenig im Einklang mit der wirklichen idealistischen Kunstauffassung ist. Jene Art der Idealisierung, die der Herausarbeitung des ideellen Gehaltes gilt, gesteht auch Eckardt der Kunst zu[53]).

Carrieres und Eckardts Aesthetiken sind also in gewissem Sinne ähnlich zu bewerten wie die von Wienbarg und Mundt: sie sprechen es aus, daß sie etwas Neues wollen, daß sie das von der Tradition Gebotene zum Ausdruck ihrer Zeit umformen wollen, aber sie

kommen tatsächlich nicht über das schon Vorhandene hinaus. Ihr Wollen ist von unserem Standpunkt aus interessanter als ihr Vollbringen.

Höchstens unfreiwillig verrät Eckardts Aesthetik den Einfluß einer realistischeren Geisteshaltung: Ueberall da, wo er nicht unter dem Eindruck seines religiösen Grundgedankens steht, spricht er recht rationalistisch vom künstlerischen Schaffen. Er redet da z. B. davon, daß der Dichter Gestalten und Ereignisse „zu seinem Zwecke" oder „an der Hand der zu Grunde gelegten Idee" umforme[54]). Daß er das Wort „idealisieren" wie Mundt für ein willkürliches Verschönern verwendet, wurde oben erwähnt. Auch den Begriff „Idee" gebraucht er in unphilosophischem Sinn. Vergl. z. B. S. 83: „Lessing konnte . . . zuerst von der Idee erfüllt werden, den Sieg der Humanität über allen Religionsstreit künstlerisch darzustellen, und dann nach einem Stoffe greifen, in dem er diese Idee niederlegt, oder er konnte umgekehrt die Geschichte von den drei Ringen von Boccaccio treffend, von diesem Stoffe eigentümlich ergriffen und gedrängt werden, in ihm ein Haus für jene eben erwähnte Idee zu bauen . . ." Auch in diesem Zusammenhang ist die Idee der geistige Kern, die Seele des Kunstwerks, zu deren Ausdruck dieses gestaltet wird, aber sie ist losgelöst von ihrer metaphysischen Bedeutung, sie ist nichts Absolutes, nichts Göttliches mehr. Nun ist dieser Gebrauch des Wortes „Idee" allerdings in den 60er Jahren nichts Neues; wir kennen ihn schon von den Jungdeutschen her[55]). Was ihn hier interessant macht, ist, daß er in engstem Zusammenhang mit idealistischen Lehren auftritt. Aehnliches finden wir bei zwei anderen Aesthetikern, die an sich auf dem Boden der idealistischen Tradition stehen: Fr. W. Tittmann spricht von der Kunstidee im Sinne eines „sujet"[56]) und Fr. Ficker nennt gelegentlich die Erfindung, d. h. „diejenige geistige Tätigkeit, kraft welcher die Idee eines bestimmten Kunstwerkes gefaßt und nach ihrem möglichen Organismus im Bewußtsein entwickelt wird" das „Er- und Durchdenken des Inhaltes einer Kunstschöpfung"[57]). Diese Stellen sind, wie gesagt, nur interessant gleichsam als unfreiwillige Entgleisungen, durch die ein gewisses Licht darauf fällt, daß auch den idealistischen Aesthetikern die Welt der Transzendentalphilosophie allmählich fremd zu werden beginnt, so daß auch sie deren Hauptbegriffe mit anderem, man möchte sagen „bürgerlichem" Gehalt füllen.

Eckardt und Carriere nennen als Dritten in ihrem Bunde A. Zeising, der sich seinerseits Vischer nah verbunden fühlt. Er steht also im allgemeinen auf dem Boden der eben dargestellten Anschauung: Die Quelle der Kunst ist auch für ihn das Streben des Künstlers, das Göttliche, was ihm im Bewußtsein liegt, als Erscheinung hervortreten zu lassen, ihre Tendenz die Produktion des Schönen[58]). Von Interesse ist es jedoch, daß er bei seinen Ausführungen über das Ver-

hältnis von Natur und Kunstwerk wie Vischer, aber viel schärfer und grundsätzlicher als dieser, zwischen der Auffassung des Künstlers und der des Fachästhetikers scheidet: „Dem Künstler gilt als Ausgangs- und Zielpunkt seiner Tätigkeit die Erscheinungswelt. Diese zieht durch die Tore seiner Sinne in die Welt seines Innern ein, befruchtet sie und wandelt sie zur Phantasie um, welche die empfangenen Eindrücke nur so lange unter ihrem Herzen trägt, bis dieselben zu selbständigem Leben reif sind und mit instinktiver Kraft in die Erscheinungswelt zurückdrängen. Dem Aesthetiker hingegen gilt als das Erste und Letzte die Idee: In der Erscheinungswelt sieht er gleichsam nur das weibliche Prinzip, das von der Idee wie Eva vom Manne genommen ist, und nur dazu da ist, die Inspiration der Idee als des gestaltenden Geistes in sich aufzunehmen und zu unendlich mannigfaltigen und besonderen Phasen derselben auszubilden"[59]). Beide Auffassungen findet Zeising gleich wesentlich für die Erfassung des Schönen. Es ist jedoch bezeichnend, daß ein idealistischer Fachästhetiker zur Zeit des Realismus auf diese Scheidung geführt wird: sie bedeutet eine praktische Anerkennung der Tatsache, daß das Weltbild der Schulphilosophie nicht mehr übereinstimmt mit dem des Nichtphilosophen. Sie würde es auch dem Fachästhetiker erlauben, den Künstler zu verstehen, der sich beim Schaffen der Postulate der idealistischen Philosophie und Aesthetik nicht bewußt ist. Zeising schöpft aber diese Möglichkeit, wenigstens für das Gebiet unserer Fragestellung, nicht weiter aus.

Die idealistische Aesthetik wird auch — vor allem von ihren Gegnern — als „Gehaltsästhetik" bezeichnet, wobei man mit dem Begriff den Vorwurf verbindet, daß sie das Wesen des Schönen einseitig durch seinen Gehalt bestimme und die Form vernachlässige. Dieser Vorwurf ist zwar nur zum Teil berechtigt: Vischer weist in der Kritik seiner Aesthetik mit Recht darauf hin, daß Begriffe wie „adäquate Erscheinung der Idee", „Bild der Idee" (Vischer gebraucht den Ausdruck im Sinne von „Gebilde" vergl. § 30) schon eine Menge über die Form aussagen. Sie schließen z. B. den Begriff des Organismus und damit die vom Formalismus so stark gewertete Forderung der Einheit in der Mannigfaltigkeit ein[60]). Andererseits konnten wir feststellen, daß gerade die inhaltliche Bestimmung des Kunstwerks die Aesthetik so eng mit der idealistischen Philosophie verband, daß sie nicht fähig war, die realistischen Tendenzen der Zeit wirklich in sich aufzunehmen.

Es erscheint daher nicht ganz unberechtigt, wenn K. Köstlin im Vorwort seiner Aesthetik gerade im Hinblick auf die idealistische, der er zunächst als Mitarbeiter an dem Vischerschen Werk sehr nahe stand, der Aesthetik seiner Zeit den Vorwurf macht, daß sie nicht nur die Möglichkeiten der klassischen für sich noch nicht voll ausgeschöpft habe, sondern auch, obwohl sie über diese hinausstrebe, doch

nicht fähig sei, sich soweit von ihr frei zu machen, wie sie „dürfte, sollte oder selber möchte". „Wir sind allezeit noch Epigonen." Mit diesem Stoßseufzer schlägt Köstlin das Leitmotiv der Zeit an. Er will seine Wissenschaft in realistischem Geist vorwärts bringen, indem er nicht den Gehalt, sondern die Form zum Gegenstand seiner Untersuchung macht; denn diese bietet sich der empirischen, von jeder Weltanschauung unabhängigen, psychologischen Untersuchung. Köstlin verspricht, in seiner Aesthetik eine „streng wissenschaftliche, jedoch von keiner Schulphilosophie beengte Anschauung des Lebens" zu geben. Er will die einzelnen ästhetischen Probleme psychologisch untersuchen, ohne doch ein ganzes System zu bauen und mit zuschleppen. Er will die Aesthetik befreien von den Dogmen und Voraussetzungen der idealistischen Philosophie und sie dafür auf die Psychologie gründen: Asthetik ist für ihn eine „Physiologie der Phantasie". In seinem Vorwort zitiert er den Architekten Semper, der voraussagte, daß der spekulativen Aesthetik eine empirische folgen werde, wie die Naturphilosophie durch die exakte Forschung abgelöst wurde. Köstlin vertritt der „Gehaltsästhetik" gegenüber die „Formästhetik", den Formalismus[61]).

Die Quelle der Kunst ist für ihn nicht das Streben der Natur, sich zu vergeistigen, oder die Sehnsucht des Menschen, eine Welt zu schauen, in der der Geist sich ungehemmt verwirklicht, sondern die Sehnsucht des Menschen nach freier Betätigung der Phantasie, nach einem Reich der Freiheit von der Unlust des täglichen Lebens. „Aesthetisches Leben kann man kurz und stark sich ausdrückend sagen, ist Erhebung über die Unlust des wirklichen Lebens zur Lust des reinen, nur mit sich selbst beschäftigten, sich zur vollen Lebendigkeit ausbreitenden Phantasielebens"[62]). „Es ist dem Geist möglich und wesentlich, über das bloß passive Anschauen der Welt zur selbsttätig schaffenden Phantasietätigkeit fortzugehen und diese Phantasietätigkeit Hand in Hand mit der konkreten Entwicklung seines ganzen sonstigen Lebens (der „Kultur") zur Kunsttätigkeit zu erheben"[63]). Das Kunstwerk ist also in Köstlins Aesthetik von seiner Aufgabe als geringere Metaphysik befreit. Wenn sich trotzdem Bestimmungen finden, die in ihrer Fassung an die Idealistische Aesthetik anklingen, z. B. „Gesetz und Ziel der Kunst ist absolute Schönheit oder Idealität . . . Es muß sein, als ob das Ideal, das sonst ferne und jenseits ist, vor unserem Auge erscheinen und sich sehen und fassen lassen, die gemeine Welt aber sich abheben und verschwinden wollte"[64]), so ist der Begriff ideal weit eher im Sinne eines subjektiven Wunschbildes als in dem eines objektiven Urbildes zu verstehen. Um diese Auffassung zu stützen, seien noch einige andere Ausführungen Köstlins beigezogen. S. 60 fordert Köstlin von der künstlerischen Phantasie, die den Stoff zu ihrer Gestaltung aus der Wirklichkeit nimmt, daß sie das ästhetisch (!) Bedeutende, das die Wirklichkeit

enthält, möglichst vollständig heraushebe, es zu reiner Schönheit entwickle und der Anschauung in gehöriger und befriedigender Form nahebringe[65]). Die Poesie schildert z. B. „Freude und Leid, Liebe und Haß nicht so wie es etwa die Pagina eines Tagebuches tut, sondern sie legt in die Schilderung der jedesmaligen Empfindung eine Wärme und Tiefe, eine beziehungsreiche Weite, eine Unendlichkeit des Fühlens, welche die Phantasie des Hörers in die ganze große Sphäre und die ganze intensive Kraft des Empfindungslebens überhaupt hineinversetzt, statt ihn im beschränkten Kreise der zufälligen Einzelempfindung festzuhalten; sie läßt die Spezialitäten bestimmter Verhältnisse, die Prosa gewöhnlich klingender Namen weg, sie eröffnet Perspektiven über das unmittelbar Vorliegende hinaus . . ."[66]). Kurz, die Kunst, die Phantasie gibt einen „Reflex, eine Spiegelung der Sache selbst, aber eine Spiegelung, wie in einer höheren, alle Bilder, die in sie hineinfallen, durch magische Kraft im größeren Maße, in allem denkbaren Reichtum der Gestaltung, der Beleuchtung und der Färbung widerstrahlenden Lichtatmosphäre"[66]).

Köstlin ist konsequent: bei beinahe unveränderter Teminologie verschiebt er doch sämtliche Bestimmungen aus dem Reiche des Objektiven in das des Subjektiven. Sein Ausgangspunkt ist die Psychologie und bei ihren Ergebnissen bleibt er stehen. Die Kunst bietet nicht mehr eine „höhere Wahrheit", sondern „ästhetische Wirklichkeit in schöner Form". Die Natur, soweit sie interessant und anziehend ist, ist ihr Gegenstand ohne Rücksicht auf einen „idealen Gehalt". Das ist es, was an Köstlins Aesthetik als „realistisch" anmutet. Andererseits aber ist zu betonen, daß die Loslösung vom philosophischen Idealismus durchaus keine Loslösung von einem künstlerischen Idealismus bedeutet. Köstlin denkt nie an eine unbedingt treue Wiedergabe der Wirklichkeit. Nur wird die Art der Umformung nun durch den subjektiven Gesichtspunkt der möglichst hohen Lusterzeugung bestimmt anstatt durch den objektiven der „Essenzialität". Mit dem eigentlichen Vorgang der Umschmelzung und Umformung hat Köstlin sich nicht näher befaßt, da sein Interesse programmgemäß nicht dem ästhetischen Inhalt gehört, sondern der ästhetischen Form, die zu diesem nach seiner Ansicht hinzutritt. Die Bearbeitung des Inhalts nach den Gesetzen der schönen Form scheint er sich aber verhältnismäßig äußerlich und mechanisch vorgestellt zu haben.

In ganz anderer Weise als Köstlin, der „konkrete Formalist", bricht der „abstrakte Formalist" Zimmermann die Brücken ab zwischen sich und der Gehaltsästhetik. Als konsequenter Schüler Herbarts wendet er sein Interesse völlig einseitig der schönen Form zu. Er schafft sich dabei eine solch eigenwillige Terminologie, daß sie jedem, der seiner Richtung fernsteht, geradezu unverständlich ist[67]).

Ausdrücklich verzichtet er nicht nur darauf, das Schöne inhaltlich im Sinne der idealistischen Philosophie zu bestimmen, sondern er weist auch eine Beschäftigung mit der Phantasie aus dem Aufgabenbereich der Aesthetik hinaus. „Die Aesthetik bekümmert sich daher weiter auch nicht um die Streitfrage, ob die Phantasie produziere oder lediglich reproduziere dem Stoffe nach . . ." (§ 367). Er „gesteht aber gerne zu" — und das ist die einzige seiner Ausführungen, die unser Thema berührt — daß die Vorstellungswelt der Phantasie von der gemeinen verschieden sei: „das gemeine Vorstellen geht nach Naturgesetzen vor sich, das phantasievolle entspricht obendrein noch ästhetischen Normen . . . Weil er (der Dichter) von Bäumen, Bergen, Auen spricht, so nehmen wir an, seine Welt sei auch die unsere. Aber seine Vorstellungen sind andere als die unseren; sie sind durch das läuternde Formfeuer der Phantasie hindurchgegangen, sind lebendig, bedeutend, geregelt, objektiv, beseelt, sie sind Kunstwerke im Kleinen . . . durch quantitative und qualitative Formeigenschaften ist das phantasievolle Vorstellen dem gemeinen überlegen (§ 368)"[68]). Die Umwandlung, die die vom Künstler geschaute Wirklichkeit außerdem im Kunstwerk erfährt, ist eine ausschließlich formale, wie sie durch die Tätigkeit des Komponierens hervorgebracht wird. Vischer kennzeichnet den Standpunkt des Formalismus wie folgt: „Spricht er (der Formalismus) von Erhöhen, Umschmelzen, Beseelen, Läutern, Idealisieren und Erfinden, er darf nur Komponieren darunter verstehen . . ." Und zwar ist für das Komponieren stets „das Verhältnis" maßgebend, da das Gefallen für den Formalisten ausschließlich auf angenehmen Verhältnissen beruht: der Sieg einer stärkeren Kraft über eine schwächere gefällt zum Beispiel.

In der Aesthetik von J. H. von Kirchmann tritt uns die Tendenz, der wir nachspüren, schon im Titel entgegen: er nennt sein Werk ausdrücklich eine „Aesthetik auf realistischer Grundlage", und zwar erläutert er in seinem Vorwort die Ueberschrift dahin, daß er das Prinzip der Beobachtung, das auf anderen Gebieten mit so glänzendem Erfolg angewandt wurde, nun auch auf das Gebiet der Aesthetik übertragen wolle. Er stelle sich auf den Boden der realistischen Philosophie, die in der Sinnes- und Selbstwahrnehmung die Quellen sieht, aus denen der Inhalt des Seienden gewonnen werden kann; er stelle sich damit bewußt in einseitigen Gegensatz zum Idealismus, der nur das Denken, die Vernunft als Quelle der Wahrheit anerkenne, weil dieser „von jeher das Schoßkind der Philosophie" gewesen sei.

J. K. von Kirchmann gründet seine Lehre vom Schönen und vom Kunstwerk auf das „Gefühl", das von der idealistischen Philosophie als wissenschaftliche Grundlage nicht anerkannt wurde — mit Unrecht, wie er meint, da es ja der Selbstwahrnehmung zugänglich ist[69]).

Als Quelle der Kunst bezeichnet er die Lust, die der Mensch empfindet, wenn er im Kunstschaffen, gleichsam ein zweiter Herrgott, eine Welt nach seinem Willen gestalten kann, während die wirkliche Welt nur schwer zu beeinflussen ist, seinen Einwirkungsversuchen hartnäckigen Widerstand entgegensetzt[70]). Fragt man nun, wie diese Welt aussieht, die der Mensch selbstherrlich schafft, die er als „schön" empfindet und genießt, so findet man, daß sie vor allem viel stärker zum Gefühl spricht als die Wirklichkeit; sie besteht nur aus solchen Elementen, die den Menschen stark ansprechen, alles andere Gleichgültige, Platte, Bedeutungslose ist ausgeschieden, während alles, was das Gefühlsleben anregt, gesteigert ist. v. Kirchmann definiert: „das Schöne ist das idealisierte sinnlich angenehme Bild eines seelenvollen Realen", wobei er unter dem Realen neben der Wirklichkeit auch das Reich des Glaubens (des religiösen und des die weltliche Vergangenheit betreffenden) versteht[71]).

Der Mensch sucht in der Kunst die Gefühle, die er im platten Alltag nicht erleben kann, ja sogar die, denen er im realen Leben ausweichen würde; denn — das ist das besondere Geheimnis der mächtigen Anziehungskraft der Kunst (nicht aber v. Kirchmanns Entdeckung vergl. Kant und Schiller) — die Gefühle, die sie erweckt, sind nicht „reale", sondern „ideale" Gefühle, die, feiner als die realen, die Freiheit des Menschen nicht beeinträchtigen. Das Kunstwerk bietet nicht Wirklichkeit, sondern nur ein Bild der Wirklichkeit. Zur Bezeichnung dieses Bildcharakters gebraucht v. Kirchmann den Ausdruck „Ideal". Dem Ideal aber oder dem Bild des Realen entsprechen ideale und nicht reale Gefühle[72]).

Dieses Prinzip der idealen Gefühle, das „Prinzip alles Schönen", entscheidet auch die Frage nach dem Verhältnis von Kunstwerk und Natur[73]). Zwei Forderungen, denen das Kunstwerk zu genügen hat, stehen dabei scheinbar in Widerstreit miteinander. Das Kunstwerk soll einmal ein Bild des Realen sein, was die Forderung der Naturnachahmung in sich schließt. v. Kirchmann legt großes Gewicht auf dieses Moment des Kunstschaffens; denn er schließt sich der Auffassung A. Baumgartens an, nach welcher die sogenannte Welt des Dichters notwendig unvollkommener sei als die wirkliche, und jede Umdichtung daher notwendig eine Verschlechterung derselben bedeute. Während Baumgarten diese Unvollkommenheit der dichterischen Welt einst nicht näher bezeichnet hatte, findet sie v. Kirchmann darin, „daß der Künstler die ungeheure Mannigfaltigkeit der wirkenden Beziehungen doch nicht in ihrer ursprünglichen Tiefe und in ihrem Reichtum nachschaffen kann"[74]). In dieser Tatsache sieht er den Grund dafür, daß mittelmäßige Dichter so oft nur einen oder zwei gute Romane schreiben und mit den übrigen versagen: „diese sonderbare Erscheinung erklärt sich nur daraus, daß

die realen Charaktere und Ereignisse, welche diese Dichter in ihrem realen Leben kennen gelernt, gerade nur für diese ihre ersten Werke zureicht. Der Stoff für die späteren mußte aus der freien Komposition beschafft werden und blieb nun erheblich hinter jenen Unterlagen zurück"[75]).

Auf der anderen Seite aber wird vom Künstler gefordert, daß sein Bild der Wirklichkeit wirkungsvoller sei als diese. Er muß also idealisieren. Er kann dabei zwei Wege einschlagen. Er kann erstens reinigend idealisieren, d. h. seinen Stoff von den bedeutungslosen, nicht seelenvollen Elementen reinigen, oder er kann zweitens steigernd idealisieren, d. h. die seelenvollen Momente nach Möglichkeit verstärken[76]).

Wie er dabei zu verfahren hat, wie weit er gehen darf, das muß der Künstler bei seiner Lehrmeisterin, der Natur, erfahren. Das Naturschöne ist die Grundlage für das Kunstschöne. „. . . nur an ihm können diese Verknüpfungen des Seelischen mit dem Aeußeren erkannt werden . . . die seelenvolle Natur einschließlich der des Menschen ist die wahre Lehrerin der Schönheit, sie eröffnet dem eifrigen Künstler ihren Mantel und läßt ihn die geheimen Fäden sehen, an denen das Aeußere von dem Inneren bestimmt wird und zu dem Spiegel von jenem herabsinkt; nun erst vermag der Künstler ihr zu folgen und seine Bilder mit dem Seelischen erfüllen, was allein sie zu einem Schönen erhebt"[77]). In unablässigem, hingebendem Studium muß der Künstler der Natur ablauschen, auf welche Weise sie das Sinnliche, das Aeußere zum Ausdruck des Inneren, der Gefühle macht. Der idealistischen Aesthetik wirft v. Kirchmann vor, daß sie dieses Hauptproblem der Aesthetik vollkommen vernachlässigt und durch die „Phrase" von der Identität von Geist und Materie durchaus nicht gelöst habe[78]). Bezeichnend, wie in dieser realistischen Aesthetik das Streben nach philosophischem, metaphysischem Begreifen ersetzt wird durch das Interesse an der praktisch-technischen Seite des Problems!

Die Tatsache, daß das im Bilde dargestellte Reale „seelenvoll" ist, macht das Bild aber erst schön. Damit es ein Kunstwerk werde, muß es noch gewisse formale Eigenschaften aufweisen, d. h. es muß den drei Bestimmungen Einheit, Mannigfaltigkeit und Lösung genügen[79]). Um seinem Bild diese Eigenschaften zu verleihen, darf sich der Künstler — von ganz seltenen Fällen eines besonders günstigen Stoffes abgesehen — nicht mit dem Idealisieren begnügen, sondern er muß komponieren. Aber auch hier fesselt v. Kirchmann den Künstler möglichst eng an die Wirklichkeit. Er schreibt: „Je getreuer die Kunst die Wirklichkeit darstellt, desto vortrefflicher ist sie . . . Je mehr der Künstler vermag, einen großen realen geschichtlichen Vorgang in seinen wesentlichen Zügen in sein Kunstwerk zu übernehmen, je weniger er durch Komposition diese Züge zu ver-

ändern genötigt ist, je geschickter er die Bedingungen der Einheit und der Lösung dem Realen aus ihm selbst einzufügen vermag, desto höher wird bei sonst gleichen Verhältnissen sein Werk im Werte steigen"[80]).

Außer durch seine realistische Philosophie[81]) scheint der realistische Ton der v. Kirchmann'schen Aesthetik vor allem durch ein starkes Mißtrauen gegen die schöpferische Fähigkeit des Künstlers bedingt zu sein; er scheint dem Künstler irgendwelche intuitive Einsicht in die Lebenszusammenhänge, speziell in den Zusammenhang zwischen Geist und Materie, dem Gefühl und seinem sinnlichen Ausdruck nicht zuzutrauen. So erweckt seine Lehre häufig den Eindruck, als möchte er den Künstler am liebsten wieder auf eine „Nachahmung der schönen Natur" beschränken. In seinen Ausführungen über das Werden des Kunstwerks kann er sich allerdings einer gewissen Einsicht in das irrationale und unwillkürliche Wesen dieses Vorgangs doch nicht verschließen. Er sucht nach möglichst weitgehender psychologischer rationaler Begründung: die wunderbare Plötzlichkeit jener Konzeptionen, in denen der Keim eines Kunstwerks empfangen wird, ja die im Grunde schon ein fertiges Werk darbieten, versucht er durch die Annahme zu erklären, daß die Konzeption sich allmählich in der Seele bilde aus Elementen der Erfahrung, die auf dem Grunde der Seele angesammelt sind. Diese Anfänge des Denkens und Bildens aber sind, so meint er, so schwach, daß sie neben den kräftigeren, zugleich in der Seele vorhandenen anderen Vorstellungen sich nicht als solche geltend machen und erst dann als bewußte auftreten, wenn ihre Ausbildung bereits einen höheren Grad erreicht hat[82]). Diesem Wachsen im Unbewußten verdankt das Kunstwerk seinen Charakter eines Organismus; denn dadurch wird die Konzeption vor dem Einfluß der Regel als solche geschützt: „Indem die Elemente der Konzeption sich selbst überlassen bleiben, treten sie wie die Atome bei chemischen Prozessen nur in solche Verbindungen zusammen, die ihrer Natur am entsprechendsten sind . . . Es ist die ganze Natur der Elemente, welche ihre Vereinigung bestimmt und nicht bloß einzelne Seiten, welche die Regel nur fassen könnte[83]).

Seltsam berührt es nun, daß v. Kirchmann dem in dieser Weise nach seinen eigensten Gesetzen entstandenen Erzeugnis der Konzeption, dem „Stoff des seelenvollen Realen", noch alle Mängel zuschreibt, die dem Realen anhaften, so daß ihn erst die bewußte Arbeit des Idealisierens und Komponierens zum Schönen und zum Kunstwerk formen muß[83]). Er unterscheidet sich mit dieser Ansicht wesentlich von der Anschauung der übrigen, besonders der idealistischen Aesthetik, für die ja eben die Konzeption die geheimnisvolle Offenbarung des Ideales bedeutet, die höchstens durch Komposition und Idealisierung der Wirklichkeit ergänzt werden muß, wenn die

Konzeption noch nicht den Stoff zu einem ganzen abgerundeten Werk bietet[84]). v. Kirchmann erklärt auch nicht näher, wieso das Produkt des reinen Waltens der Kräfte der Seele „Seelenloses", Banales und Zufälliges enthalte. Aber auf diese Weise erhält der nüchterne, rationale Teil des künstlerischen Schaffens, der seiner Einsicht zugänglicher ist, ein stärkeres Gewicht[85]).

Die Aesthetik H. v. Steins läßt sich insofern an v. Kirchmanns Aesthetik anschließen (die sie im übrigen an Tiefe weit übertrifft), als auch v. Stein die Aesthetik nicht als Lehre vom Schönen, sondern als Lehre vom Gefühl erklärt. Auch er bestimmt als ästhetischen Gegenstand das, was zum Gefühl des Menschen spricht, was ihm als Seele entgegentritt, das „seelenvolle Reale" v. Kirchmanns also: „. . . der Künstler stellt die Dinge und ihre Beziehung zum Menschen so dar, daß darin menschliche Seele zum Ausdruck kommt. Sein ganzes Schaffen ist darauf gerichtet, an und in den Dingen Seele zur Anschauung zu bringen. . . . Das Menschliche ist das über die äußere Natur Hinausgehende, dem Menscheninnern Spezifische. Deshalb darf der Künstler sich nicht streng an die äußere Natur halten, sondern muß so weit von ihr abweichen, als sie nicht das Innermenschliche auszudrücken vermag"[86]). H. v. Stein schließt sich auch dadurch den Aesthetikern an, die wir als in gewissem Sinne realistisch empfinden, daß er seine Aesthetik auf die „induktive Verarbeitung der historisch gegebenen Aeußerungen des künstlerischen Empfindens" und auf die „psychologische Deduktion aus den Tatsachen unserer inneren Erfahrung" gründet[87]) und dabei auf eine metaphysische Deutung des Kunstschaffens verzichtet, obwohl er der Kunstauffassung unserer Klassiker, mit der er sich wissenschaftlich eingehend beschäftigte, in seiner — man möchte sagen gesinnungsmäßigen — Grundeinstellung sehr nahe steht. Beides wird deutlich, wenn er in § 15 schreibt: „. . . Der echte Künstler arbeitet wie von einem unwiderstehlichen Instinkt getrieben. Er scheint (!) im Dienste einer höheren Absicht zu stehen, der er sich völlig hingeben muß, damit ein Kunstwerk zustande kommt."

Andererseits aber legt er größeren Nachdruck als die anderen realistischen Aesthetiker auf den subjektiven Charakter des Kunstwerks: nicht nur, daß die Auswahl der darzustellenden Wirklichkeit durch ihre Wirkung auf das Gefühl des Künstlers bestimmt wird; auch diese Wirklichkeit kommt an sich nicht zur Darstellung im Kunstwerk; sie ist nur Mittel, um die Bedeutung darzustellen, die sie für das Gemüt des Künstlers hat. Wo der Künstler mehr sagen will, als sie auszudrücken vermag, geht er über sie hinaus.

Das Kunstwerk entspringt einer seelischen Nötigung, die den Künstler zwingt, sein Inneres kundzugeben. „Das Urphänomen des künstlerischen Schaffens ist die Mitteilung. Wie der Erwachende nach einem bangen Traum sich durch einen Schrei des Druckes ent-

ledigt, der auf ihm ruht, so befreit sich auch der Künstler von dem quälenden Uebermaß der Eindrücke, indem er ausspricht, was in seinem Innern vorgeht"[88]). Von den drei Momenten: Inhalt, Gehalt und Form, die v. Stein am Kunstwerk unterscheidet, ist daher der Gehalt das Wesentliche. Er entsteht, „wenn ein Gemüt sich gedrängt fühlt, einen bestimmten Eindruck sich in bestimmter Weise zu deuten. Kann es dann dahin gebracht werden, daß aus der Darstellung des betreffenden Vorwurfs eben diese Deutung den Beschauer anspricht, so ist hiermit ein Kunstwerk geschaffen"[89]). Unter dem Inhalt ist der von der Wirklichkeit gebotene Rohstoff verstanden. Er ist ausschließlich Mittel zur Verwirklichung der künstlerischen Absicht[90]). Mit Form wird die besondere Art bezeichnet, „wie sich die Bedeutung des Gegenstandes im Kunstwerk ausspricht"[90]). Inhalt und Form haben für das Kunstwerk nur soweit Bedeutung, als sie Ausdruck sind für das Wesen des Künstlers, der durch sie sein Inneres kundtut.

Für eine solche völlig auf das Subjektive gerichtete Kunstauffassung erscheint der Gegensatz Idealismus—Realismus lediglich ein Gegensatz von verschiedenen Verfahren, in denen sich verschiedene Persönlichkeiten aussprechen: Die Behandlungsweise hängt zunächst von dem gewählten Gegenstand ab (und zwar entspricht dem höheren Gegenstand die idealisierendere Behandlungsweise). „Die Wahl des Gegenstandes aber wird ihrerseits durch die Anlage des Künstlers bestimmt[91]). „Die produktive Kraft des Künstlers zeigt sich weniger im Erfinden von Neuem, nie Dagewesenem, als vielmehr vor allem darin, welchen Gegenstand er wählt, wie er ihn ergreift und gestaltet." Nicht die dargestellte Wirklichkeit ist von Bedeutung im Kunstwerk, sondern daß es „zu einem Abbild der Seelenkraft großer Menschen (das ist der Künstler), zu einer Kundgebung des Individuellen in diesen Menschen" wird[92]). Unkünstlerisch ist es, wenn Wirklichkeit dargestellt wird, ohne daß durch die Darstellung des Gegenstandes seine Bedeutung für das Gemüt des Künstlers deutlich ausgedrückt wird. Ein Beispiel dafür sieht v. Stein in der realistischen Kunst des Franzosen Daudet.

Der Gefühlsästhetik steht auch H. Baumgart nahe, wenn er etwa ausführt, daß es das Ziel des Künstlers ist, diejenigen Seelenbewegungen, welche sie als Wirkungen der sie interessierenden Naturvorgänge erfahren haben, durch die eigene Tätigkeit aufs Neue hervorzubringen, und zwar zunächst an sich selbst, auf einer höheren Stufe dann bei anderen; und daß sie deshalb die Wirklichkeit nicht möglichst getreu, sondern unter Hervorhebung des einen ihnen wesentlichen Zugs nachahmen[92+]).

Auch die Aesthetik von H. Lotze wird von E. v. Hartmann in seiner „Geschichte der deutschen Aesthetik seit Kant" in gewisser Beziehung an die Gefühlsästhetik angeschlossen. Andererseits ist Lotze wieder ein Vertreter des abstrakten Idealismus. Seine prin-

zipiellen Ausführungen sind aber so unklar, daß hier nur gerade seine Aeußerungen über das Verhältnis von Kunstwerk und Natur wiedergegeben werden können. Er fordert im Wesentlichen vom Kunstwerk, daß es ein Organismus sei als Bild des zweck- und sinnvollen Organismus des Weltganzen. Damit steht er der Ansicht der idealistischen Aesthetik nahe. Er scheidet sich aber von dieser dadurch, daß das Kunstwerk für ihn doch mehr durch eine bewußte zweckvolle Bearbeitung der Wirklichkeit geschaffen zu werden scheint, als in einem lebendigen irrationalen Schöpfungsprozeß. „Was wir nun im engeren Sinn ‚Kunst' zu nennen pflegen", so schreibt er in seiner „Grundlegung", „dessen Aufgabe besteht im allgemeinen in der Reproduktion der Wirklichkeit, aber nicht des einzelnen Wirklichen als solchem, sondern der Totalität des Wirklichen. D. h.: Die Kunst soll an irgendeiner Erscheinung den Bau der wirklichen Welt, die Formen ihres Zusammenhangs und den absoluten Wert und die Bedeutung dieser Formen anschaulich machen. Sie hat daher nicht sowohl zu idealisieren, nicht den Gehalt des Wirklichen zu verbessern, sondern zu konzentrieren, was in der unendlichen Ausdehnung der Welt räumlich und zeitlich so zerstreut auseinanderliegt, daß es in der Bedeutung und dem Wert seiner Zusammengehörigkeit von dem einzelnen Gemüt weder angeschaut, noch durch Reflexion klar genug überblickt, noch endlich in unmittelbarem Erleben genossen werden kann." Als Aufgabe der Dichtkunst im allgemeinen bezeichnet er es, daß sie dasjenige, was in dem begrenzten Ausschnitt, den sie darstellt, gleichgültig und sinnlos, weil ohne Beziehung ist, ausscheide, damit das Werk eben ein organisches sinnvolles Ganzes darstelle[92++]).

Den Abschluß der sogenannten realistischen Fachästhetik bildet noch einmal eine in dem System einer idealistischen Metaphysik wurzelnde Aesthetik: die „Philosophie des Schönen" von E. v. Hartmann. Sie bildet einen Abschluß nicht nur äußerlich der Jahreszahl ihres Erscheinens nach, sondern durch ihre ganze innere Haltung: v. Hartmann betont es ausdrücklich, daß er weiterbauen wolle auf dem, was andere schon geleistet haben[93]). Ihm selbst aber ist eine Fortwirkung nicht gegönnt. Die Zeit ist nicht mehr empfänglich für eine spekulative Aesthetik[94]): Hartmanns Werk erschien in der zweiten Hälfte der 80er Jahre, in der Zeit also, in der Zola die Gemüter fesselte. — Seine Aesthetik bildet aber auch insofern einen Abschluß der Epoche, als er bewußt versucht, die beiden Haupttendenzen, die in dieser Uebergangszeit miteinander kämpften, in seinem Werk zu vereinigen. „Spekulative Ergebnisse auf induktivem Wege", dieses Motto, das er seiner „Philosophie des Unbewußten" vorausschickt, könnte auch auf dem Titelblatt seiner Aesthetik stehen. Auch sie versucht eine Vereinigung der Methode der jungen realistischen und positivistischen Wissenschaft mit den Methoden der

idealistischen Philosophie. Sie untersucht mit den Mitteln der Psychologie, aber sie deutet die Ergebnisse vom Standpunkt der Metaphysik der Philosophie des Unbewußten. (v. Hartmanns bewußtes Zusammenfassen der beiden Methoden ist aber nicht zu vergleichen mit ihrer unklaren Vermengung bei Carriere und Eckardt!) Besonders eingehend beschäftigt sich v. Hartmann, wie einstens Vischer, mit dem Wesen der Phantasie.

Die Phantasie ist, so führt er etwa aus, eine Funktion des Traumbewußtseins, das seinen Sitz in den subkortikalen Zentren des Gehirns hat, während die Zentren des wachen Bewußtseins in der Großhirnrinde liegen. Die Bilder des Traumbewußtseins unterscheiden sich von denen des wachen Bewußtseins durch größere sinnliche Lebhaftigkeit — sie stehen den Sinnesnerven nahe und nehmen den Hauptteil der Sinneseindrücke zur Verarbeitung für das oberste Zentrum in sich auf — und durch eine mehr organische Beschaffenheit, weil die Zentren des Traumbewußtseins dem unbewußten organischen Bildungstrieb näher liegen als das Zentrum des Wachbewußtseins. Die Funktionen des Traumbewußtseins liegen jedoch im allgemeinen unter der Bewußtseinsschwelle und werden nur als verhältnismäßig unbewußtes Material für den Aufbau des wachen Bewußtseins verwendet. Das Traumbewußtsein kann erst dann etwas schaffen, wenn es mit dem wachen Bewußtsein zusammenwirkt. Wenn die Ergebnisse des Traumprozesses als Inhalt ins wache Bewußtsein aufgenommen werden, dann wird das Traumbewußtsein zur Einbildungskraft. — Von echter künstlerischer Phantasie ist aber erst dann zu reden, wenn die Einbildungskraft sich vereinigt mit der Autosuggestion des Künstlers, d. h. der „brünstigen Sehnsucht zu schaffen", und zwar im Gebiet einer bestimmten Kunst und innerhalb dieser Kunst wieder nach bestimmten Richtungen, die durch die Individualität des Künstlers und seine bisherigen Erfahrungen und Anregungen bestimmt sind[95]).

Damit aber ein großes Kunstwerk entstehe, muß zur künstlerischen Phantasie des Schaffenden noch die „Inspiration" hinzukommen. Das große Kunstwerk, das Werk des Genies, entsteht erst durch Inspiration. Inspiration aber ist der „direkteste" (nicht der einzige) Weg, auf dem die absolute Idee sich offenbaren kann. An diesem Punkt sind von Hartmanns Kunstauffassung und seine Metaphysik aufs engste verknüpft. In der Inspiration schafft der absolute unbewußte göttliche Geist das Kunstschöne unter Assistenz des Bewußtseins des Künstlers, dessen Organismus er als Werkzeug benützt, wie er das Naturschöne völlig unbewußt, ohne jede Bewußtseinsassistenz hervorbringt[96]). — Psychologisch betrachtet ist die Inspiration eine besondere Modifikation des Hellsehens, d. h. ein Hellsehen, das sich nicht auf die Konstatierung tatsächlicher Momente — Vorstellungen anderer oder tatsächlicher Ereignisse — richtet, sondern

sich in die eigene Tiefe des unbewußten Geistes kehrt und in sinnlichen Traumbildern ein Stück von der ihm immanenten absoluten Idee, d. h. ein Bild von idealistischer Wahrheit konstatiert. „Die Inspiration schöpft also ebenso wie die Phantasie nur aus der Tiefe des eigenen Geistes. Weil sie aber aus tieferer Tiefe als jene schöpft, fördert sie etwas zutage, was schon nicht mehr dem individuellen Geiste als solchem, sondern seinem universellen Urquell angehört"[97]). — Die gehirn-physiologische Erklärung für die Möglichkeit eines solchen Offenbarwerdens des Unbewußten, in dem das Traumbewußtsein ahnungsvoll als Inhalt eines Kunstwerks die künftige Entwicklung des Geistes vorwegnimmt[98]), sieht v. Hartmann in einer besonderen Hyperästhesie der funktionierenden Gehirnteile im Traumzustand, die die Gehirnmoleküle leichter verschiebbar macht und auf so schwache Impulse des unbewußten Geistes reagieren läßt, wie sie im wachen Zustand wirkungslos bleiben[99]). — Dem Künstler selbst kommt die Idee, die ihn begeistert, nur implicite und indirekt zum Bewußtsein, in dem Maße, als der ästhetische Schein sich zusehends vor seinem Bewußtsein formiert[100]).

Es wird nun aber nach v. Hartmanns Ansicht auch einem Genie nicht gelingen, ein Kunstwerk ganz aus der Inspiration zu schaffen. Immer wieder treten Lücken und Pausen ein, die mit bewußtem Schaffen ausgefüllt werden müssen. Für diese bewußte Arbeit bei der Ausgestaltung des inneren wie des äußeren Kunstwerks verweist v. Hartmann den Künstler sehr nachdrücklich an die Natur, mit ähnlicher Begründung wie v. Kirchmann: „Er (der Künstler) bildet nicht eigentlich die Sprache und Lautzeichen der Natur nach, sondern das Verhältnis von Sinn und Ausdrucksweise, welches ihm die Natur als ein schon vor seinem Auftreten realisiertes entgegenhält, welches aber auch in ihm schlummert . . . und zur Verwirklichung drängt"[101]). — Zwar ist es dem Künstler auch gestattet, bei seiner Gestaltung des Inneren durch Aeußeres nach eigenen Gesetzen zu verfahren; nur selten wird ihm jedoch dieses schwierige Unternehmen gelingen; deshalb ist es in seinem eigenen Interesse, wenn er sich eng an das Vorbild der Natur hält[102]) und diese eingehend studiert und beobachtet. Beobachtungsgabe, Wahrnehmungsschärfe und gutes Gedächtnis sind daher neben der Phantasie unbedingte Voraussetzung für eine künstlerische Begabung.

Damit kommen wir zu der Frage, wie stellt sich E. v. Hartmann zur modernen Kunst, die nun nicht mehr nur die Kunst des Realismus, sondern die des Naturalismus ist? Die Betrachtung seiner Analyse des Kunstschaffens, vor allem seiner Lehre von der Inspiration als der Quelle des großen Kunstwerks, läßt uns erwarten, daß er dieser Kunst gegenüber, die, Ausdruck einer naiv realistischen positivistischen Weltanschauung, direkte, bewußte Nachahmung der Natur fordert, eine durchaus ablehnende Haltung einnimmt. Dem ist aber

nicht so. Ohne sich einer Inkonsequenz schuldig zu machen, findet er doch eine Möglichkeit, die moderne Kunst in gewissem Sinn als notwendig und wertvoll anzuerkennen. Dabei geht er von den gleichen Erwägungen aus wie einst Fr. Th. Vischer. Auch er erklärt es als wesentliche Bedingung des Schönen, daß eine konkret-individuelle Idee in einer individuellen, nicht in einer gattungsmäßigen Erscheinung ihre Gestalt finde. „Der Grund, weshalb das Konkret-Individuelle sowohl in der Natur als in der Kunst ästhetisch höher steht als das Gattungsmäßige . . . muß darin gesucht werden, daß die Idee, welcher die Natur entspricht, weil sie aus ihrer Realisation hervorgeht, und welcher das Schöne entsprechen soll, daß diese Idee selbst schon konkret-individuell, nicht gattungsmäßig ist"[103]). Die realistisch-naturalistische Kunst ist also deswegen anzuerkennen, weil sie die Pflege des Individuellen fordert als Reaktion auf eine typisierende akademisch-idealistische Kunstübung, die die Darstellung konventioneller Ideale sich zur Aufgabe machte. Eine Kunstrichtung, welche ihre Aufgabe rein in der Pflege des gattungsmäßigen Ideals sucht, muß notwendig von dem richtigen Weg weiter abbleiben, als eine, die dieselbe in der realistischen Wahrheit sucht. Aber — damit wendet er sich gegen die naturalistische Kunsttheorie — der Grund hiervon liegt nicht da, wo die Anhänger einer „realistischen Kunst" ihn suchen, in der Annahme, daß der Idealismus Unsinn sei, sondern darin, daß der Realismus durch seine Kultur des Konkret-Individuellen dem wahren, echten, d. h. dem konkreten Idealismus erheblich näher steht als dem abstrakten Idealismus, der über der Pflege des abstrakten Gattungsideals die Rechte des Individuellen verkennt[104]).

Während die realistische Kunst so unbewußt der Kunstentwicklung einen wirklichen Dienst leistet, wird es ihr selbst doch zum Verhängnis, daß ihr die theoretische Einsicht in ihre Bestimmung, in das Wesen der Kunst überhaupt, fehlt. Sie ist nicht fähig, Wesentsich und Unwesentlich in ihrer Darstellung zu unterscheiden, weil sie die Wirklichkeit als gegeben hinnimmt, ohne nach ihrem Grund und Wesen zu fragen. „Der naturalistische Künstler geht ebenso wie der ideenlose Historiker in dem Detail der Nebensachen unter, durch die er die Hauptsachen erdrückt. Die konkret-individuelle Lebendigkeit des Gesamteindrucks, die von beiden verfehlt wird, wird gerade vom idealistischen Historiker und Künstler wirklich erreicht, der sich von vornherein auf das Wesentliche beschränkt[105]).

Naturstudien können deshalb niemals Kunstwerke sein. „Solcher Verwechslung von Studie und Kunstwerk kann sich nur eine Zeit schuldig machen, der der Glaube an den idealen Grund des Daseins und Bewußtseins in jeder Gestalt abhanden gekommen ist"[106]). In der naturalistischen Kunst seiner Zeit, meint Hartmann, werden spätere Generationen wahrscheinlich einmal eine Naturstudie großartigsten Ausmaßes erblicken.

Künstlerästhetik.

Die Entwicklung zum Realismus, d. h. die Abwendung von den Theorien der Romantik, spiegelt sich in den Aeußerungen der Dichter früher und entschiedener als in der Fachästhetik. Begreiflicherweise: der größte Teil ihrer Auslassungen ist eine ganz persönliche Rechenschaft, eine Selbstbesinnung über das eigene Schaffen in Briefen, Tagebüchern usw. Und es liegt nahe, daß der Künstler, der von seinem praktischen persönlichen Erleben, von seiner Erfahrung ausgeht, ohne sich um akademische Systeme, um Tradition und Konvention zu kümmern, jenen Impulsen seiner Zeit leichter zugänglich ist, die noch zu jung sind, um schon in Systeme, in Lehrsätze gefaßt zu sein, die nur erst in der Luft liegen. Außerdem sei an jene Beobachtung idealistischer Aesthetiker (Vischer, Zeising) erinnert, daß der Künstler im Ganzen zu einer naiv-realistischen Einstellung der Natur gegenüber neigt. Sie gilt besonders für eine Zeit, in der den Menschen die philosophische Lebenseinstellung im allgemeinen abhanden kommt.

Fr. Grillparzer ist in mancher Hinsicht repräsentativ für die Einstellung der Dichter des Realismus überhaupt[107]). „Der Kunst die Erkenntnis der Ideen zuzuschreiben", so faßt er seine Stellung zur idealistischen Aesthetik einmal zusammen, „ist lächerlich, da der Ausdruck Idee doch immer eine objektive Gültigkeit beansprucht, wo es denn endlich auf die Urbilder der Dinge hinausgeht, deren Erkenntnis dem Menschen wohl nicht gegeben sein dürfte. Daß dem Künstler bei vollständiger Konzentration aller Kräfte (der Philosoph konzentriert nur die geistigen) das innere Wesen der Gegenstände deutlicher werde als den übrigen Erdensöhnen, ist allerdings anzunehmen, aber wie weit ist es von da noch bis zu den Urbildern. In früheren Zeiten hat man statt Ideen Ansichten gesagt, und da kann es dann allerdings höchst vernünftige und annähernd richtige geben"[108]). „Höchst vernünftige, annähernd richtige Ansichten" statt der Ideen, das ist bezeichnend für den Geist des Realismus: man scheut das Absolute, das Unbedingte. Man wendet sich ab von abstrakten Spekulationen. Man sucht Erd- und Lebensnähe und verachtet relative Werte und Begriffe nicht mehr. Man hält aber auch andererseits an der Auffassung fest, daß der Künstler mehr bieten muß als ein getreues Abbild der Wirklichkeit, und daß er dazu fähig ist, weil sein Blick tiefer dringt und das Wesentliche erfaßt, während der Durchschnittsmensch dieses aus dem verhüllenden Unwesentlichen nicht herausschälen kann.

Was ist nun für den Dichter dieses „Wesentliche", wenn es nicht das objektive Wesen der Wirklichkeit ist? Grillparzers Antwort lautet: es ist das, was dem empfindenden Menschen wertvoll ist, was zu seinem Gemüt spricht, das subjektiv, nicht das objektiv Bedeutungsvolle. „Jeder, der eine, wenn auch nur subjektiv wahre Beziehung

der Dinge auf das Gemüt entdeckt und darzustellen weiß, ist ein Dichter . . ."[109]) „Was dem empfindenden Menschen wahr ist, ist poetisch wahr, und was dem denkenden Menschen wahr ist, ist philosophisch wahr"[110]).

Die Gabe des Künstlers, dieses Wesentliche in der Wirklichkeit aufzufassen, nennt Grillparzer sein Genie[111]). Es beruht auf der Fähigkeit, sich mit völliger Konzentration aller Kräfte in die Anschauung der Dinge zu versenken. — Da sich hier deutlich Schopenhauer'scher Einfluß zeigt, sei noch einmal darauf hingewiesen, daß auch diese Kontemplation nach Grillparzer dem Künstler nur eine „annähernd" richtige Erkenntnis vermittelt. — Jene Konzentration aller Kräfte auf einen Punkt nennt Grillparzer auch Begeisterung. Ohne sie entsteht kein Kunstwerk. „Nur wenn dem Künstler sein Kunstwerk eine Welt war, ist sie es auch für den Aufnehmenden"[112]). Neben der Gabe des „Genies" besitzt der Dichter noch sein „Talent", das ist die Fähigkeit, seine überlegene Ansicht der Dinge im Kunstwerk so zu gestalten, daß sie daraus den Aufnehmenden anspricht und diesem dadurch zu einer geläuterten Anschauung der Wirklichkeit verhilft[113]). „Wenn nun aber der zum Auffassen und Wiedergeben des Gemütansprechenden in der Natur Fähige sich hinsetzt, um seine Empfindung bleibend darzustellen und er demnach an dem beobachteten Naturgegenstande — mit Hinweglassung des für die Wirkung Gleichgültigen und Störenden — dasjenige aufzeichnet, was die gefühlte Wirkung auf ihn hervorgebracht hat, so wird nun auch der flachere Beschauer auf diese Art zur Aufmerksamkeit angeregt und durch das Wegschneiden der gleichgültigen Nebendinge an den eigentlichen Punkt gefesselt, die vorher ihm entgangene Beziehung deutlich werden, und er wird vor dem Kunstwerk fühlen, was er an dem Naturgegenstand weder bemerkte, noch ohne den Künstler je bemerkt hätte, da es weniger der Gegenstand dem Beschauer als vielmehr der Beschauer dem Gegenstand mitgeteilt hat. Er wird die Idee des Künstlers erkennen und die Nachahmung des Gegenstandes wird nur das Mittel der Verständigung gewesen sein"[114]).

Wie nahe die Auffassung Grillparzers der Gefühlsästhetik steht, braucht nicht näher dargelegt zu werden. Sie ist Ausdruck realistischer Gesinnung; denn das Diesseits, das unmittelbare praktische Erleben ist ihr interessanter und wichtiger als die metaphysischen Hintergründe der Wirklichkeit. Nicht realistisch aber ist diese Aesthetik insofern, als in ihr der gegebenen Wirklichkeit, der Natur als Gegenstand der Kunst nur eine sehr untergeordnete Bedeutung beigemessen wird. Sie ist nur Ausdrucksmittel, das der Umformung durch den Künstler im unbewußten wie im bewußten Schaffen durchaus preisgegeben ist. Wenn diese Aesthetik Wahrheit vom Künstler erwartet, so denkt sie nicht an Objektivität im philosophischen oder im wissenschaftlichen Sinn, sondern sie verlangt allein, daß er sein

eigenes subjektives Erleben treu und unverfälscht gestalte. Verändert er das Bild dieses Erlebens willkürlich, so tritt er heraus aus den allgemein gültigen Gesetzen menschlichen Erlebens und niemand wird ihm folgen können. Damit wäre sein Werk als unwahr gekennzeichnet.

Aus praktischen Gründen rät allerdings Grillparzer, wie 10 Jahre später v. Kirchmann dem Künstler, nicht unnötig weit von der Wirklichkeit sich zu entfernen: dadurch kann er seinem Werk am leichtesten Wirklichkeit verleihen, es vom Traume unterscheiden; denn „unsere Begriffe von Existenz sind vom Existierenden abgezogen"[115]; und dann: „Einem getreuen Nachahmer sind wenigstens die Empfindungen, die die Natur erweckt, gewiß. Bei demjenigen, der von der Empfindung ausgeht, kommt es noch darauf an, ob er sie suggestiv darstellen oder gestalten kann"[116].

Als ausgesprochener Vertreter des Realismus fühlt und gibt sich Otto Ludwig in seinen Shakespeare-Studien. Er verteidigt ihn beziehungsweise grenzt ihn ab gegen den Naturalismus wie gegen den Idealismus. Dem Naturalismus gegenüber, dem er vorwirft, daß er nicht zur Form gelange, auf der Stufe des Stoffes bleibe, weil es ihm nur um die Mannigfaltigkeit zu tun sei, betont er, daß es im Wesen der Kunst begründet ist, daß der Künstler der Wirklichkeit scheinbar ungetreu wird, weil die Kunst in jedem einzelnen Werke geschlossen sein, d. h. das Kunstwerk als ein Ganzes seine Bedingungen in sich selbst haben muß, während die Wirklichkeit nur in ihrer Gesamtheit geschlossen ist[117]. „Nicht die Notwendigkeit der einzelnen Teile, sondern die Notwendigkeit ihrer Zusammenordnung und Zusammenstimmung zu einem Ganzen überzeugt, d. h. ein Kunstwerk darf nicht den unmittelbaren Sinn (an anderer Stelle sagt er: den gemeinen Verstand) überzeugen wollen, sondern die Phantasie . . ."[118]. Wenn die Kunst sich auf Nachahmung gründet, so ahmt sie eben deshalb doch nur das Wesentliche nach und läßt das Zufällige weg[119]. Dieses „Wesentliche" aber ist nach Ludwig „dasjenige, was sich jederzeit als wesentliches Zubehör ausweist"[120], d. h. also das Typische. „Der Naturalist nennt wahr, was historisch, d. h. was als geschehen beglaubigt ist . . ., der Realist, was immer geschieht. Der Naturalist hält sich an das Historische, der Realist an den Typus"[121].

In seiner Gegnerschaft gegen den Naturalismus kommt der Realist Otto Ludwig den Bestimmungen der idealistischen Aesthetik etwa Vischerscher Prägung außerordentlich nahe, wenn er z. B. fordert: „die Kunst soll uns eben, was in der schlechten Wirklichkeit verwirrt, entfernen und uns durch den Schleier der wirklichen Erscheinung hindurch die innere Wahrheit ihres Gegenstandes zeigen, den einheitlichen Geist, wie er unter der mannigfaltigen Decke der Wirklichkeit verborgen liegt; sie soll uns in dem Körper des einzelnen Falles das allgemeine Gesetz als Seele lebendig zeigen . . ."[122]. Selbst

der Begriff der „Idee" findet sich bei ihm in einem Gebrauch, wie er durchaus dem konkreten Idealismus entspricht: „Nur was geistig ist, und zwar Ausdruck einer gewissen Idee am Stoffe, und zwar derjenigen, die als natürliche Seele in ihm wirkt und atmet, wird ins himmlische Jenseits der künstlerischen Behandlung aufgenommen. Was bloßer Leib, zufällig Anhängendes ist, muß abfallen und verwesen"[123]). Im Sinne des konkreten Idealismus ist es auch, wenn Ludwig fordert, „daß im Typus stets der einzelne Fall und im einzelnen Fall der Typus zugleich erscheint"[124]).

Einen solchen Typus in individueller Gestalt nennt Ludwig ein „realistisches Ideal": „Die wahre Poesie muß sich ganz von der äußeren Gegenwart loslösen, sozusagen von der wirklichen Wirklichkeit, sie darf bloß das festhalten, was dem Menschen zu allen Zeiten eigen ist, seine wesentliche Natur, und muß dies in individuelle Gestalten kleiden, d. h. sie muß realistische Ideale schaffen"[125]). Dieses „realistische Ideal" ist eine deutliche Kampfansage gegen den Idealismus und sein „idealistisches Ideal". Gegen welchen Idealismus? Doch wohl kaum gegen den Vischer'schen Idealismus. Von ihm trennt Ludwig ja eigentlich nur die transzendentale Beziehung des Ideals auf das Urbild. Damit hat sich aber Ludwig nie auseinandergesetzt. Der Gegner „Idealismus", dem sein Kampf gilt, ist deutlich eine Kunstübung, die gerade nicht auf dem Boden einer idealistischen Weltanschauung erwachsen kann, weil sie dem Künstler ein willkürliche Stilisierung der Wirklichkeit nach seinem subjektiven Geschmack erlaubt. Dem in diesem Sinn „idealistischen" Künstler wirft Ludwig vor, daß er das Weltbild in seinem Werk fälsche, indem er die Wirklichkeit nach einem allgemeinen (subjektiven!) Ideal der Vollkommenheit darstelle: „Der Idealist stellt dar, was wie er meint, immer geschehen sollte"[126]). Er macht ihm weiter den Vorwurf, daß er uns verweichliche, indem er unseren Wünschen schmeichle und so gerade das Gegenteil von dem erreiche, was die Aufgabe der Kunst ist, nämlich mit der Welt zu versöhnen[127]). Er denkt dabei wohl an jene Poesie, die später vom Naturalismus so ingrimmig als „Goldschnittpoesie" verfolgt wurde, und die ihre theoretische Begründung und Verteidigung vielleicht in der — flachgedeuteten — Gefühlsästhetik finden könnte.

Diesem „Idealismus" gegenüber betont Ludwig aufs Entschiedenste eine „realistische"Auffassung, indem er jedes Hervorscheinen der Subjektivität des Künstlers verpönt und von der künstlerischen Darstellung eine Objektivität verlangt, die schon beinahe derjenigen der Wissenschaft gleichkommt: „Zu den Erfordernissen des Künstlers gehört die große Selbstverleugnung, die persönliche Bescheidenheit, die in ihrem Werke verschwindet, von der die Gottheit selbst überall Beispiele, oder vielmehr von deren Gegenteil sie nie ein Beispiel gibt"[128]). Das Weltbild, das der Künstler gibt, ist nur dadurch ein

erhöhtes Spiegelbild des Gegenstandes, daß die geheimen Zusammenhänge, die im gemeinen Weltlauf verloren sind, sich dem Auge enthüllen. Eine andere Umgestaltung darf der Künstler nicht vornehmen. „In der Quantität darf der Künstler über die Natur hinausgehen, in der Qualität muß er schaffen wie sie"[129]), das ist das Glaubensbekenntnis Ludwigs.

Sein ganzes Leben setzte Ludwig daran, um das Wesen solch einer objektiven Kunst, solch eines objektiv schaffenden, „naiven" oder „Sachdichters" zu ergründen. In Shakespeare glaubte er ihn gefunden zu haben, und die Bände seiner Shakespearestudien zeugen von seinem unablässigen, selbstquälerischen Mühen um dieses sein Ideal, in dem schließlich seine eigene Schaffenskraft erstickte.

Es ist interessant, daß Ludwig die objektive Gesetzmäßigkeit der Umformung der Wirklichkeit im Kunstwerk dadurch zu bestimmen sucht, daß er — wie die psychologische Aesthetik des späteren 19. Jahrhunderts — die poetische Wahrheit gleichsetzt mit dem im Gedächtnis geformten Bild der Wirklichkeit[130]).

Wenn wir die theoretischen Aeußerungen Fr. Hebbels überblicken, so scheint es zunächst, als ob er sich von den übrigen realistischen Dichtern dadurch scheide, daß er sich auf den Boden der idealistischen Philosophie stellt. Gerade seine meist beachteten ästhetischen Auslassungen „Mein Wort zum Drama" und sein Vorwort zu „Maria Magdalena" bewegen sich nicht nur in Hegelschen Gedankengängen, sondern auch— was die Klarheit der Darstellung nicht fördert — in Hegelscher Terminologie. Nun hat aber O. Walzel nachgewiesen[131]), daß diese Einstellung auf die Philosophie Hegels gewissermaßen nur ein Akt der Notwehr war und nicht dem eigenen Bedürfnis entsprang: Hegel hatte festgestellt, daß in der Entwicklung des absoluten Geistes die Stufe der Kunst überwunden sei, daß sie ihre Mission erfüllt habe und dem modernen Leben nicht mehr viel bedeuten könne. Dagegen wendet sich Hebbels Verteidigung. Und um dem Gegner wirksam zu begegnen, bedient er sich dessen eigener Waffen. Tatsächlich bewegen sich Hebbels sonstige meist nicht zur Veröffentlichung bestimmten Aeußerungen, vor allem die des Tagebuchs vor und nach der „Kampfzeit" nicht im Hegelschen Gedankenkreis. Allerdings beschäftigen sie sich auch erstaunlich selten mit dem Problem Kunst — Natur, viel weniger als man vom Dichter der „Maria Magdalena" erwarten könnte. Auch im Vorwort zu diesem bahnbrechenden realistischen Werk findet sich keine diesbezügliche Aeußerung.

Deutlich wird aber, — was uns im Hinblick auf die Hebbelsche Kunst selbstverständlich ist — daß Hebbel niemals innerhalb der Kunst an eine getreue Naturnachahmung denkt. Wie die andern, sieht er einen wesentlichen Grund dafür darin, daß das Kunstwerk aus einem Stück Leben ein Ganzes formen muß: „Naturwahrheit —

Naturtreue: Jene darf gefordert werden, denn sie liegt im Ganzen, diese nicht, denn sie wäre nur im Detail zu erreichen und ist unmöglich"[132]); „. . . jede Poesie idealisiert, indem sie einrahmt"[133]). Aus dieser Einsicht heraus nimmt Hebbel im Streit um die „Bernsteinhexe" die Partei derer, die die Angabe, sie sei ein Chronikenfund, als eine Autorfiktion bezeichnen: „Man sehe das Bild an, man prüfe es im allgemeinen und im besonderen, und man wird immer mehr von einem Geist der Notwendigkeit ergriffen werden, der nur dem Dichter, nie dem Chronisten oder Autobiographen innewohnt"[134]). Die Forderung der unbedingten Naturtreue, wie sie die Dorfgeschichte in der Mitte des 19. Jahrhunderts erhob, bespöttelt er deshalb folgendermaßen: „Wahrheit in Kunst und Poesie! Gewiß, aber hoffentlich zum weinenden Auge doch nicht auch die fließende Nase? Dennoch hat keiner Tränen vergossen, ohne den Schnupfen zu bekommen. Also die Grenzen respektiert, Gevatter Dorfgeschichtenmann"[135]).

Schon im Leben bezieht der Dichter in unbewußter Reflexion im Stillen alles, was sich begibt, auf ein sich dadurch entschleierndes Unendliches. Er kann daher in seinem Werke gar nicht anders als die Wirklichkeit deutend darstellen, den Weltlauf in seiner innersten Motivation bloßlegen und soll es auch nicht[136]). „Die Kunst soll das Leben in all seinen verschiedenartigen Gestaltungen ergreifen und darstellen. Mit dem bloßen Kopieren ist dies natürlich nicht abgetan. Das Leben soll bei den Künstlern etwas anderes, als die Leichenkammer, wo es aufgeputzt und beigesetzt wird, finden. Wir wollen den Punkt sehen, von welchem es ausgeht, und den, wo es als einzelne Welle in dem Meer der allgemeinen Wirkung sich verliert"[137]). „Die Dichtkunst, die höchste, ist die eigentliche Geschichtsschreibung, die das Resultat der historischen Prozesse faßt und in unvergänglichen Bildern festhält[138]). Unausgesprochene Voraussetzung ist dabei, daß jene Deutung durch den Dichter objektiv ist; malt Hebbel sich doch aus, daß eine spätere Menschheit einmal alle Erfahrungen des Menschengeschlechts aus der Kunst ablesen könne, so daß ihr selbst jedes Lehrgeld erspart sein wird[139]).

Auf eine Anfrage S. Engländers gibt Hebbel allerdings zu, daß er in seinem Gyges und in seinen Nibelungen den Realismus einzig in das psychologische Moment, nicht in das kosmische gesetzt habe; denn nur den Menschen kenne er wirklich aus eigener Erfahrung, nicht aber den Kosmos. Die Gesetze der Seele respektiere er daher „ängstlich" und gestatte sich nie, ein Mittel zu entlehnen, aus den dunklen Regionen unbestimmter und unbestimmbarer Kräfte. „Der Gyges ist ohne Ring möglich, die Nibelungen sind es ohne Ring und Tarnkappe"[140]). Daß er aber auch dem Realismus der Darstellung verstärkte Beachtung schenkt, geht aus einer Notiz im Tagebuch von 1853 hervor: „Deine Leute schwitzen nicht, möchte ich zu jedem

unserer jetzigen Dramendichter sagen. Obs Juden oder Türken, Heiden oder Christen, Opium-, Kräuter- oder Knoblauchfresser sind, man merkts der Atmosphäre nicht an!"[141]) Idealismus und Realismus sollen sich im Drama dadurch versöhnen, daß der Realismus gesteigert und der Idealismus geschwächt wird, fordert er im Jahre 1854[142]).

Wie nahe Hebbels Anschauungen im Kerne denjenigen Ludwigs stehen, möge schließlich die kurze drastische Formel beleuchten, in die er 1845 seine Auffassung kleidet: „Kunst ist zusammengepreßte Natur, Natur ist auseinandergelaufene Kunst"[143]). Sie erinnert deutlich an Ludwigs Unterscheidung von der quantitativen und der qualitativen Nachahmung der Natur.

Das Kunstwerk nicht mehr Symbol des Unendlichen, der transzendentalen Welt, wohl aber erhöhtes Spiegelbild dieser Welt der greifbaren Wirklichkeit — so etwa lassen sich die Anschauungen Grillparzers, Hebbels und Ludwigs zusammenfassen. In ihrer Stellung zur Frage Kunstwerk — Natur stimmen diese drei Männer also nahezu überein, die sonst so wenig gemeinsam hatten, ja sich zum Teil befehdeten. Dem jungen Realismus ist auch das gemeinsam, daß er wohl das Kunstwerk an den „Typus der Wirklichkeit" bindet, eben doch die Freiheit des schaffenden Künstlers nicht antastet, da er vom irrationalen Charakter des schöpferischen Prozesses überzeugt ist.

Grillparzer stellt mehr allgemein fest, daß die Vorbedingung für die Kunst eine schöpferische Phantasie ist, die Bilder liefert, deren Wirkung durch die Gesetze der Ideenassoziation nicht zu erklären sind, d. h. die selbsttätig sind[144]). Der genetische Prozeß stellt sich ihm etwa so dar, daß die Empfindung (der Gesamtausdruck der menschlichen Seele, der Sitz der Kunst) durch ihr Hineinragen in den ganzen Menschen eine ungeheure Verknüpfung — Ideenassoziation anregt, deren Vorstellungen ihrem Ursprung von außen nach sich zu Bildern verkörpern und als Phantasie die natürliche Auffassung des Menschen nachahmen, die die sinnlichen Eindrücke mit Gedanken verbindet, nur daß hier die Bilder sich schon nach einem Gesichtspunkt einstellen, indes die äußeren Eindrücke zufällig und unerwartet überraschen[145]).

Während Grillparzer versucht, das unwillkürliche organische Wachsen des Kunstwerks in Anlehnung vor allem an Kant zu erfassen, gibt O. Ludwig unreflektiert und unmittelbar seine Künstlererfahrung in seiner bekannten Darstellung „Mein Verfahren beim poetischen Schaffen"[146]). Er berichtet, daß er zunächst in eine musikalische Stimmung gerät, die dann zu Farbe wird, bis plötzlich eine plastische Gestalt oder Gruppe erscheint. Die Gruppe stellt eigentlich nie die Katastrophe dar, aber eine Hauptperson in einer typischen Gebärde, in der, wie ihm später klar wird, der Zwiespalt zwischen individueller Anlage und Aufgabe, der zur Katastrophe führt, sich ausdrückt. Auf diese Weise erscheinen ihm eine Reihe

solcher Szenen, und er vernimmt dabei auch Worte. Den Inhalt der einzelnen Szenen kann er dann willkürlich rekapitulieren, während er den poetischen Faden erst in bewußter Arbeit finden bzw. schlingen muß.

Auch Hebbel gibt eindrucksvolle Kunde von dem Bann, in dem der Künstler steht, wenn der schöpferische Prozeß in ihm mächtig wird. Er verwahrt sich dagegen, daß man dem Künstler die Wahl eines Stoffes vorwerfe. Er vergleicht die Entstehung des Kunstwerks in ihrer völligen Unbeeinflußbarkeit durch den Willen, mit der leiblichen Geburt und führt dabei etwa aus: Der Künstler hat keine Wahl, hat nicht einmal die Wahl, ob er ein Werk überhaupt hervorbringen will. Denn das einmal lebendig Gewordene läßt sich nicht wieder in Blut verwandeln, sondern muß in freier Selbständigkeit hervortreten. Verhinderte Geburt würde Tod und Wahnsinn bedeuten[147]). Der Künstler ist der poetischen Idee in gewissem Sinn ausgeliefert, sie ergreift völlig Besitz von ihm: „Wenn der Dichter von einer Idee erfüllt ist, sieht er in der Welt nur die Reflexe dieser Idee: erblickt er einen Laternenpfahl, so erregt er Gedanken in ihm, die mit ihr in Verbindung stehen"[148]). Mehrfach bringt deshalb Hebbel Poesie und Traum in Verbindung. „Mein Gedanke, daß Traum und Poesie identisch sind, bestätigt sich mehr und mehr," schreibt er z. B. 1847 an Christine[149]).

Auch von diesem Gesichtspunkt aus ist es dem jungen Realismus selbstverständlich, daß das Kunstwerk niemals ein einfacher Spiegel der Wirklichkeit sein kann, daß die Wirklichkeit in der künstlerischen Darstellung stets eine Umformung erfahren muß. Als Läuterung auf den wesentlichen Gehalt haben wir diese Umformung bestimmt.

In schroffstem Gegensatz zu dieser Anschauung stellt sich K. Gutzkow, der Jungdeutsche. In einer frühen Epoche seines Schaffens, als er an seinem „Goethe" schrieb, fand zwar auch er, daß sklavische Nachahmung der Natur nicht der Zweck der Kunst sein könne, wenn der Künstler sich auch der Natur hingebe, sondern daß die individuelle Auffassung des poetisch Schönen darzustellen das letzte Ziel der Kunst sei. In dieser Zeit rühmt er es an Goethe, daß er vom Faktum ausgehe und dieses „auf die günstigste Weise unter die Strahlenbrechung der Allgemeinheit" bringe[150]). Ganz anders aber stellt er sich in der Zeit seines bedeutendsten Schaffens und seiner stärksten Wirkung ein: In seiner programmatisch wichtigsten Aeußerung, im Vorwort zu den „Rittern vom Geist", nennt er das „Hervorheben des Wesentlichen", das den andern als Sichtbarmachung der tieferen Wahrheit galt, in dürren Worten eine Lüge. Zwar gesteht er dem Dichter eine eigentümliche Weltanschauung zu, aber er darf damit gleichsam nur die Wirklichkeit beleuchten, nicht sie zu ihrem Ausdruck umformen, umgestalten[151]). Er verlangt vom

Kunstwerk (speziell dem Roman), daß seine Darstellung genau dem Verlauf des wirklichen Geschehens entspreche, in dem oft lange Zeit verstreicht, ehe die Wirkung der Ursache folgt, wo eine Haupthandlung eng verkettet ist mit vielen Nebenhandlungen. „Wer sagte euch denn, ihr großen Meister des alten Romans, daß die im Durchschnitt erstaunlich harmlose Menschenexistenz gerade auf einem Punkte so viele Effekte der Unterhaltung sammelt, daß ohne Lüge, ohne willkürliche Voraussetzung sich alle Bedingungen zu euerem einzigen behandelten kleinen Stoffe zuspitzen konnten?"[152]) Um seiner Auffassung von Wahrheit zu entsprechen, begründet er den Roman des Nebeneinander. „Nun fällt die Willkür der Erfindung fort. Kein Abschnitt des Lebens mehr, der ganze runde volle Kreis liegt vor uns . . ."[153]).

Kunst ist für Gutzkow, den Jungdeutschen, ja nicht Selbstzweck. Sie ist Mittel zum Zweck. Durch sie will er auf die Gesinnung seiner Zeitgenossen einwirken, er will vor allem belehren. „Für unwahre Märchen haben wir nicht eine Nacht übrig, wohl aber tausend und eine für belehrende Wahrheit"[154]). Das bedeutet eine neue Einstellung zur Wirklichkeit: man steht ihr nicht mehr ästhetisch gegenüber, auch in der Verarbeitung zum Kunstwerk hat sie gewissermaßen aktuellen Wert. Schon 1843 nimmt die Redaktion des „Grenzboten" Partei für die Kunst der Wirklichkeit gegen einen Aufsatz von „Einem Verehrer Tiecks", der die romantischen Theorien vom schöpferischen Künstler vertritt, und verteidigt sie durch den Hinweis, daß die Poesie der Wirklichkeit vielleicht vom absoluten Standpunkt des Schönen nicht vollwertig sei, daß sie aber der Nation doch gute Dienste tue, so daß man das erste vielleicht in Kauf nehmen könne[155]). Und J. Schmidt und G. Freytag schreiben in ihrem Vorwort an die Leser, als sie im 2. Semester 1848 die Leitung eben dieser Zeitschrift übernehmen: „Die Literatur hat nur insoweit Berechtigung, als sie sich in das Leben versenkt, sich warm und ohne Vorbehalt ihm hingibt. Wir entsagen dem stolzen Bewußtsein der romantischen Literatur, frei zu sein von den Ereignissen und mit ihnen spielen zu können mit Freuden . . ."[156]) Wir kennen diese Einstellung, der das Kunstwerk gleich zur Abhandlung wird, und die daher auch im Kunstwerk die Wirklichkeit mit wissenschaftlicher Genauigkeit dargestellt zu sehen wünscht — in etwas anderer Färbung allerdings — vom Rationalismus her, und wir werden ihr wieder begegnen in der Theorie des Naturalismus. Sie rechnet mit einem völlig bewußt schaffenden Künstler; denn ein irrational schaffender könnte ihren Forderungen ja nicht entsprechen. Zunächst wirkt sie aber in der Kunstbetrachtung nicht weiter.

Obwohl G. Freytag, wie wir eben sahen, den „Grenzboten" nahestand, finden sich in seiner eigenen Theorie — es kommt vor allem die Theorie des Dramas in Betracht — keine derartigen Ge-

dankengänge. Freytag überrascht und enttäuscht dadurch, daß er das Problem Kunstwerk — Natur überhaupt nicht als solches empfindet. Als Haupttätigkeit des Dichters betrachtet er das Erfinden, ohne sich über dessen Wesen irgendwie näher zu besinnen. Ob der Künstler mehr oder weniger Stoff dazu aus der Wirklichkeit aufnimmt (Geschichte, Anekdote, Begebenheit usw.) ist schließlich gleichgültig; denn „dem Künstler ist das Höchste die schöne Wirkung der eigenen Erfindung. Ihr zuliebe wandelt er behaglich spielend den Tatbestand"[157]). Die schöne Wirkung wird aber, wie Freytag in seiner Anweisung für junge Novellendichter anführt, dadurch erzielt, daß der Dichter auf anmutige Erfindung, geschickte Schürzung des Knotens, rührende Entwicklung usw. bedacht ist. Es scheint, als ob jene „idealisierende Poesie" hier einen theoretischen Niederschlag fände, als deren Gegner wir vor allem O. Ludwig kennen lernten.

Etwas tiefer dringt Freytag, wenn er davon spricht, daß der erste Fund des dramatischen Dichters die „dramatische Idee" sei. Sie ist „die stille Seele, durch welche er den von außen an ihn herantretenden Stoff vergeistigt"[158]). Sie bildet den Stoff um, bestimmt, welche Züge herausgehoben, welche unterdrückt werden sollen. Sie bringt Zusammenhang herein; kurz, sie deutet ihn. Diese Deutung muß durch die künstlerische Komposition im Werke klar zur Anschauung gebracht werden. Sie muß das Bruchstück, das evtl. aus der Wirklichkeit genommen ist, zum Ganzen formen[159]). Als „geschaute Handlung, als empfundener Konflikt" pflegt sie dem Dichter entgegenzutreten (nicht leicht als „Gedanke", in der „farblosen Klarheit eines Begriffs"). „Die Eifersucht des edligen Liebhabers tötet die bürgerliche Braut", ist z. B. die poetische Idee von Kabale und Liebe[160]). Wir würden das heute als Motiv, als sujet bezeichnen, oder doch als Grundgedanken. Freytags ganze Kunsttheorie enttäuscht durch eine gewisse Oberflächlichkeit, die die eigentlichen Probleme des künstlerischen Schaffens gar nicht sieht. Sie scheint wesentlich durch die Rücksicht auf das unterhaltungsbedürftige Publikum bestimmt zu sein. Wenn sich in seiner Dramentheorie einmal die Bestimmung findet, daß ein Drama so eingerichtet sein müsse, daß es „bei einem guten mittleren Durchschnitt" der Hörer „nicht gegen die Voraussetzung verstößt, welche diese von dem wirklichen Leben an die Bühne heranbringen"[161]), so klingt das schon bedenklich danach, daß die platte Ratio des Spießbürgers an Stelle der Phantasie des künstlerisch empfindenden Menschen zur Richterin über das Kunstwerk gemacht wird.

Nicht fruchtbarer sind Paul Heyses Ausführungen in seinen „Jugenderinnerungen und Bekenntnissen". Er weiß nur zu sagen, daß er Bekannte und deren Erlebnisse niemals porträtiert habe, sondern daß er sich „stets auf die Anregungen beschränkt habe, die eine fruchtbare Phantasie einer liebevoll beobachteten Wirklichkeit

verdankt"[162]). Heyses Kunstbetrachtung ist nur dadurch weniger nüchtern, daß auch er den irrationalen Charakter des dichterischen Schaffens betont, der sich, wie er sich ausdrückt, größtenteils in einer geheimnisvollen, bewußtlosen Erregung vollzieht, die mit dem eigentlichen Traumzustand nahe verwandt ist[163]). Auch er leugnet die Freiheit des Künstlers in der Stoffwahl: Selbst wenn er die Minderwertigkeit einer Idee — Heyse nennt sie „Motiv" — erkennt, muß der Dichter sie gegen seinen Willen ausspinnen und aufschreiben.

Wesentlich ergiebiger sind dagegen die theoretischen Aeußerungen Fr. Spielhagens. Er ist bewußt Dichter-Theoretiker, Künstler-Aesthetiker: Auf der Universität studierte er Aesthetik, seine allerdings nicht vollendete Dissertation galt einer Auseinandersetzung mit Schillers Aufsatz „Ueber naive und sentimentalische Dichtung". W. v. Humboldts und Vischers ästhetische Anschauungen haben ihn besonders angezogen und beeinflußt. Deshalb finden sich Aeußerungen bei ihm, die ganz das Gepräge der idealistischen Philosophie tragen: „Damit sich das Unendliche im Endlichen widerspiegle, muß das letztere in jedem Einzelnen durch das Medium der Phantasie gegangen, auf diesem Wege von seiner Zufälligkeit, Einseitigkeit, Halbheit befreit, vollkommen seiner eigensten Natur entsprechen, d. h. idealistisch geworden sein"[164]). ‚Der Künstler schafft ein Gleichnis für das Geschaute und Erkannte. Das Verglichene leuchtet als die „göttliche Idee", die der wahre Künstler durch die ihm innewohnende gottbegnadete Kraft dargestellt in das Unzulänglich-Vergängliche zu legen vermag, daß es seiner Bedürftigkeit, soweit Menschenkraft reicht, enthoben . . . aus der Endlichkeit hinüber in das Ewige weist', so lautet seine in B. S. 219 ff. niedergelegte Anschauung in der Zusammenfassung durch M. Geller[165]).

Wichtiger wird Spielhagen uns allerdings, wo er aus seiner eigenen Werkstätte berichtet, ohne Rücksicht auf die Schulphilosophie[166]). Hier kann er uns als Vertreter des späteren Realismus gelten. M. Geller nennt ihn den Bahnbrecher der 60er bis 80er Jahre. Seine Aeußerungen sind uns besonders wertvoll, weil er das Problem Kunstwerk — Natur bewußt als solches aufgefaßt und in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen gestellt hat. Strenge Naturnachahmung lehnt er als unkünstlerisch ab. Durch sie entsteht höchstens eine Naturstudie. Derjenige, den „die Natur zum Kopisten bestimmte", wird es aber niemals zur Künstlerschaft bringen[167]). Kunstschaffen ist in jedem Falle Phantasieschaffen, Darstellung der Natur durch die Phantasie, wie v. Humboldt sagt. Immer wieder betont er, daß jedes kleinste Teilchen des Erfahrungsstoffes, das der Künstler aus der Natur übernimmt, erst durch das Medium der Phantasie hindurchgegangen sein muß[168]). Andererseits aber traut Spielhagen der freischaffenden Phantasie unter keinen Umständen ein vollwertiges Werk zu. „Welche Rechte ich auch der Phantasie einräume, ich

bin mir stets bewußt gewesen, daß der Künstler nach dem Modell arbeiten, d. h. von der Wirklichkeit ausgehen, die Wirklichkeit vor Augen haben müsse: und wo er von ihr abweiche, es auf seine eigene Gefahr tue, die dann auch nicht verfehlen werde, für ihn und sein Werk verhängnisvoll einzutreten"[169]).

Dem Dichter entsteht, so schildert er etwa das Werden des dichterischen Kunstwerks, in dem Augenblick, in dem ihm die dichterische Idee aufgeht, auch ein inneres Bild des Helden. Damit dieses Phantasiebild aber im Kunstwerk wirkliches Leben habe, muß der Dichter nun ein Modell suchen, das ihm „Blut zu trinken gibt". Immer wird der Dichter ein solches Modell unter den Menschen — Spielhagen spricht immer nur von Menschen-, nicht von Zustandsschilderungen — die ihm im Leben begegneten, finden, und es wäre durchaus unheilvoll, wenn er darauf verzichten und nur sein Phantasiebild gestalten wollte. Der Dichter „erfindet" also (das Phantasiebild), aber er „findet" auch (das Modell)[170]). Spielhagens ganze Selbstbiographie hat eigentlich den Zweck, zu zeigen, wie er die einzelnen Modelle gefunden hat. Ihre Verwendung als dichterisches Modell hatte allerdings, wie er betont, immer eine gewisse „Fernung der Zeit, vielleicht auch des Raums" zur Voraussetzung, die jenes „wundersame Medium" herstellt, „durch das das dichterische Schauen erst möglich ist"[171]).

Mit seiner unbedingten und uneingeschränkten Forderung eines Modells, durch die er ein bestimmtes dichterisches Gebilde an ein bestimmtes Vorbild in der Wirklichkeit bindet, geht Spielhagen entschieden einen Schritt hinaus über die Anschauungen der früheren Realisten. Das Schaffen des Künstlers faßt sich ihm zusammen unter dem Begriff des Komponierens einzelner Stücke Wirklichkeit.

Dabei ist aber zu beachten, daß Spielhagen die Wirklichkeit, trotzdem er ihre Bedeutung für den Dichter so überaus stark betont, doch wieder seiner Willkür preisgibt: Es ist ja nicht so, daß der Dichter ein Stück Wirklichkeit in sein Kunstwerk aufnähme, weil er in ihm eine Idee wirksam schaute, die zu gestalten es ihm nun drängt. Der Prozeß verläuft nach Spielhagens Ansicht umgekehrt: Der Dichter hat eine ästhetische Idee (man könnte dafür wie bei Freytag wohl sagen, es fällt ihm ein Sujet ein!), und nun holt er die Wirklichkeit stückweise heran, um durch sie seine Idee zu illustrieren. Das Kunstwerk entspringt weder einem absoluten schöpferischen Akt, der dem Ich entströmt, noch wirkt in ihm die gestaltende Kraft des Objekts, sondern es ist eine Verknüpfung von beiden, deren innere Notwendigkeit aufzuzeigen Spielhagen nicht gelingt, und die deshalb als willkürlich bezeichnet werden kann und — wie wir sehen werden — von „realistischer" eingestellten Realisten einer späteren Generation deshalb auch heftig befehdet wurde.

Was Spielhagen von dem Wirklichkeitsbild verlangt, das auf diese Weise entsteht, spricht er sehr deutlich aus, wenn er schreibt: „Nein, die Wirklichkeit war es wahrhaftig nicht, was ich gegeben; aber Wirklichkeit doch — ein Etwas, von dem niemand, wenn es auch nur ein Gebilde der Phantasie war, sagen könnte: dies hier streitet wider die Wahrscheinlichkeit, dies dort ist sogar unmöglich. Wenn es aber niemand sagen dürfte und sich einer oder der andere fand, dem dies durchaus Wahrscheinliche, durchaus Mögliche auch noch interessant, rührend, erhebend zu sein schien — interessanter, rührender, erhebender als die Wirklichkeit zu sein pflegt — nun beim Himmel, so war das in meinen Augen alles, was ich nur wünschen konnte; so hatte ich meiner Poetenpflicht, wie ich sie faßte, redlich genügt"[172]).

Spielhagens Kunstauffassung ist deutlich unberührt vom Einfluß irgendwelcher Weltanschauung, weder der realistischen noch der idealistischen. So findet sich bei ihm auch der an sich ganz interessante Versuch, den Gegensatz von idealistischer und realistischer Kunst rein aus der psychischen oder vielmehr beinahe physischen Anlage des Künstlers zu erklären, indem er den Typus, der die großen Umrisse sieht, unterscheidet von dem, dessen Blick auf die Einzelheiten gerichtet ist und dafür die Bezeichnung Mikro- und Makroskopisten vorschlägt, wobei er jede Wertung vermeidet, für die höchste Kunst allerdings eine Vereinigung von beiden verlangt[173]).

Die Frage nach dem Verhältnis von Kunstwerk und Natur entscheidet sich für ihn durch zwei Rücksichten: erstens durch die mangelnde Fähigkeit der künstlerischen Phantasie, wirkliches Leben ohne Anlehnung an ein bestimmtes Modell zu schaffen; diese Rücksicht bindet das Kunstwerk an die Wirklichkeit. Und zweitens durch das Bedürfnis des Publikums nach interessanten, anziehenden und rührenden Eindrücken. Sie berechtigt den Künstler zu einer willkürlichen Veränderung bzw. Komposition der Wirklichkeit, für die allein sein Geschmack maßgebend ist. Man sieht: einem „Realismus" im eigentlichen Sinn, d. h. einer Kunstauffassung, die das Kunstwerk an die Wirklichkeit fesselt, weil sie in ihr etwas Werterfülltes sieht, steht die Spielhagensche Theorie fern, so realistisch sie sich auch in manchen Dingen gibt. Sie berührt sich eher mit der Gefühlsästhetik, ist aber dadurch flacher als diese, daß sie den Faktor der Künstlerpersönlichkeit in seiner Wertmöglichkeit in ihre Berechnung nicht aufnimmt.

Der Auffassung Spielhagens nahe verwandt erscheinen zunächst die Ansichten Th. Fontanes, wie sie aus einigen wenigen Aeußerungen in seinen Briefen zu erschließen sind: Auch Fontane spricht verhältnismäßig viel und gern von seinen Modellen. Verschiedentlich erzählt er, wie er durch die Erzählung einer Dame zu wesentlichen

Teilen der Fabel von „Effi Briest" gekommen sei, und wie eine junge Dame, die er in einem Bade kennen lernte, das Modell für Effi bis in Einzelheiten der Kleidung abgegeben habe[174]). Also auch eine Komposition von poetischer Idee und Modell! Wenn er ferner über Zola schreibt: „So ist das Leben nicht, und wenns so wäre, so müßte der verklärende Schönheitsschleier dafür geschaffen werden . . ."[175]), so zeigt er sich ebenfalls gewillt, den Bedürfnissen des Gemütes in seinen Werken auch um den Preis einer willkürlichen Veränderung der Wirklichkeit Rechnung zu tragen.

Aber seine Einstellung zur Wirklichkeit ist doch eine andere. In seiner oben zitierten Auslassung über Zola fährt er fort: „ . . . aber das ist nicht nötig, die Schönheit ist da, man muß nur ein Auge dafür haben oder es wenigstens nicht absichtlich verschließen." Und an Karpeles schreibt er über seinen unvollendeten Roman „Storch und Adebar": Ich habe alle diese Dinge erlebt, diese Figuren gesehen und freue mich, sie künstlerisch gestalten zu können[176]). Fontane erlebt also die Wirklichkeit als solche, als etwas Wertvolles, Interessantes, Anziehendes usw. Dieses Werterlebnis, diese Werthaltigkeit im Werk zu gestalten, ist das Ziel oder ein Ziel seiner Kunst. Von einem freien Phantasieschaffen oder gar von einem irrationalen Schaffenserlebnis redet er zum mindesten nie[177]). Im übrigen betont er bei einer Besprechung von G. Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang", daß ein Kunstwerk, das scheinbar die Natur abschreibt, nur dem Laien sich als Kopie darstelle, während der Kenner gerade in der „Kopie" die große künstlerische Leistung erfasse[178]). Daraus wird deutlich, daß er an eine Naturnachahmung im naturalistischen Sinn nicht glaubt. Nirgends aber nimmt Fontane entschieden Partei in dem Streit um Naturalismus, Realismus und Idealismus, dessen Zeuge er doch war. In einem Brief an seinen Freund Tritsch erklärt er, daß der ganze Streit suchende Krimskrams von Klassizität und Romantik, von Idealismus und Realismus hinter ihm liege. „Alles ist gut, was gut ist"[179]). „Gut" aber ist alles, was den Gesamteindruck erweckt: „Ja, das ist Leben"[180]).

Auch bei G. Keller findet sich überraschend wenig Nachdenken über unsere Frage. Außer beim „Grünen Heinrich" spricht er nie von Modellen; dagegen verwertet er gerne Begebenheiten. So legt er z. B. merkwürdig großes Gewicht darauf, daß die Fabel von „Romeo und Julia auf dem Dorfe" einer wirklichen Begebenheit entspreche. Das erst rette seine Novelle vor dem Einwand, daß sie eine Nachahmung Shakespeares sei[181]). Sonst stellt er nur allgemein fest: „Ich habe noch nie etwas produziert, was nicht den Anstoß aus meinem äußeren oder inneren Leben dazu empfangen hat"[182]). Judith im „Grünen Heinrich" nennt er aber ein „von keiner Wirklichkeit getrübtes Phantasiegebilde"[183]). Stärker als viele der anderen Realisten scheint Keller das jeder Willkür entzogene innere Wachsen

und Werden des Kunstwerks empfunden zu haben. Er spricht verschiedentlich vom „Wachsen" eines Romans, bei dem er es als das Richtige empfindet, „in solcher Situation das Wesen sich selbst zu überlassen"[184]).

Auch Keller hat den Streit um den Naturalismus noch miterlebt, aber auch er hat nicht mehr daran teilgenommen.

IV. Kapitel.

Der Naturalismus und seine Ueberwindung.

A. Seine Entstehung in Frankreich.

Die Darstellung des letzten Abschnittes führte über den Zeitpunkt hinaus, an dem Zolas Stimme von jenseits der Grenze das Evangelium des Naturalismus verkündete; doch setzte sich die ältere Generation der Realisten nicht mehr grundsätzlich mit seiner Kunsttheorie auseinander.

Ehe wir aber die merkwürdige Gastrolle dieser Kunstlehre auf dem deutschen Parnass betrachten — in den 70er und 80er Jahren von Vielen begeistert begrüßt, konnte sie doch nie richtig Wurzel fassen — vergegenwärtigen wir uns in kurzen Zügen ihr Werden in ihrer Heimat, der französischen Kunstauffassung. Allmählich nur löste sich in Frankreich der Naturalismus los vom Realismus, der einerseits Reaktion gegen die klassizistisch-traditionalistische und andererseits gegen die subjektivistische schwärmerisch- phantastische romantische Richtung der Poesie war. Scharfe Grenzen zwischen Realismus und Naturalismus lassen sich also nicht ziehen. Vieles ist beiden gemein: genaue Beobachtung, Zurücktreten der Künstlerpersönlichkeit hinter dem Werk usw.

Wenn man es aber, von Zolas Theorie ausgehend, als charakteristisch für den Naturalismus bezeichnet, daß er mit der Wissenschaft wetteifert, und daß er soziale Tendenzen verfolgt, so ist Balzac, der sich selbst simple docteur en médicine sociale, le vétérinaire des maux incurables heißt[1]), als der erste Vorläufer des Naturalismus zu nennen: den Plan seiner Comédie humaine begründet er, indem er eine Parallele zieht zwischen der humanité und der animalité[2]): wie im Tierreich die Arten sich differenzieren je nach den Lebensbedingungen, unter denen die Tiere sich entwickelten, so hängt auch die Entwicklung des Menschen von dem Milieu ab, in das er hineingestellt ist. Die Geschichte kann deshalb lebendiges Geschehen nicht vermitteln, solange sie nicht auch die Geschichte der Sitten gibt, d. h. des Milieus, in dem die Menschen, von denen sie spricht, lebten und handelten. Für das 19. Jahrhundert nun will Balzac diese histoire des moeurs geben. „Avec beaucoup de patience je réaliserais sur la France, au XIX siecle, ce livre que nous regrettons tous que

Rome, Athène . . . ne nous ont malheureusement pas laissé sur leurs civilisations"[3]). Eine wissenschaftliche Aufgabe also, deren Lösung die Kunst übernehmen soll.

Diese neue Aufgabe erfordert aber eine neue Methode des künstlerischen Schaffens: Erschöpften sich doch bisher die einzelnen Dichter darin, ein oder zwei lebendige Typen zu schaffen, e i n e Ansicht des Lebens zu geben, während vor Balzac die Aufgabe stand, das Panorama eines ganzen Jahrhunderts zu schaffen. In solchen Gedanken beschäftigt er sich mit Walter Scott, und an diesem geht ihm auf, daß für sein Werk „la société française allait être l'historien, je ne devais être que l'écrivain. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en joisissant les événements principaux de la société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des moeurs."

Balzac will also bei der Lösung seiner — mindestens pseudowissenschaftlichen — Aufgabe darauf verzichten, aus der Phantasie zu schöpfen wie es die Dichter bisher taten, er will beobachten und Bericht erstatten. Wenn er in dieser Seite seiner Theorie „Naturalist" ist, wie auch damit, daß er soziale Tendenzen verfolgt[4]), so unterscheidet er sich allerdings dadurch wesentlich von Zola, daß er sich nicht mit der Berichterstattung des „W i e" begnügt, sondern deutend das „W a r u m" zu ergründen sucht[5]). „. . . mais pour mériter les éloges que doit ambitionneer tout artiste, ne devais-je pas étudier les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surpendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements. Enfin après avoir cherché, je ne dis pas trouvé, cette raison, ce moteur social, ne fallait-il pas méditer sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s'écartent ou se rapprochent de la règle éternelle du vrai et du beau? . . ." Damit wurzelt er noch in der Kunstauffassung des Realismus.

Als die eigentlichen Begründer der naturalistischen Theorie gelten im allgemeinen die Brüder Goncourt[6]). Sie fanden für das naturalistische Verfahren den Begriff des document humain. „Seuls, disons-le bien haut, les documents humains font les bons livres: les livres où il y a de la vraie humanité sur ses jambes"[7]).

Das „document humain" ist der schriftliche Niederschlag wissenschaftlich genauer Beobachtung und Analyse der Wirklichkeit, die aber auf Deutung verzichtet. Diese documents sammelten die Brüder in ihren Tagebüchern und übernahmen sie von dort oft wörtlich in ihre Romane. Wie pedantisch sie dabei verfuhren, zeigt z. B. die Art, wie sie es rechtfertigen, daß sie Madame Gervaisais, die genau nach dem Modell einer Tante der Goncourts gearbeitet ist,

bei der Audienz vor dem Pabst sterben lassen, anstatt bei der Toilette zu dieser Audienz, bei der die Tante tatsächlich gestorben ist[8]).

Je reizbarer das Nervensystem des Künstlers ist, desto vollendeter wird sein Werk. Denn, indem er aufnimmt, sieht, empfindet, was die weniger sensible Masse nicht empfindet, zeigt er die Welt gleichsam in neuer Beleuchtung (ohne sie jedoch zu verändern!), reicht er dem Leser eine Brille, die dieser noch nie gebraucht hat, die ihn neu sehen lehrt. Das ist die Originalität, die der Dichter nach der Meinung der Goncourts anstreben soll. „A l'heure qu'il est en littérature, le tout n'est pas de créer des personnages que le public ne salue pas comme de vieilles connaissances, le tout n'est pas de découvrir une forme originale de style, le tout est d'inventer une lorgnette avec laquelle vous faites voir les êtres et les choses, à travers des verres qui n'ont pas encore servi, vous montrez des tableaux sous une angle de jour inconnue jusqu'alors, vous créez une optique nouvelle"[9]).

Von den Goncourts ist es kein großer Schritt mehr zu Zola. Alles was er als Kennzeichen des Naturalismus hervorhebt, ist bei ihnen und bei Balzac schon vorgebildet. Aber Zola erst war die robuste, kampfbereite Natur, die das neue literarische Programm ihrer Zeit — wenigstens für einige Jahre — als alleinseligmachendes Evangelium aufdrängte.

Was seine Vorgänger angebahnt hatten, treibt er bis zur äußersten Konsequenz: die Literatur hat überhaupt nicht mehr Kunst zu sein, sondern Wissenschaft, wie die Medizin von einer Kunst zur Wissenschaft geworden ist. Der Weg geht von der Physik und Chemie über die Physiologie zum experimentellen Roman. „En somme tout se résume dans ce grand fait: La méthode expérimentale, aussi bien dans les lettres que dans les sciences, est en train de déterminer les phénomènes naturels, individuels et sociaux, dont la méthaphysique n'avait donné jusqu'ici que des explications irrationelles et surnaturelles"[10]). In seiner Abhandlung „le roman expérimental" wiederholt er ganze Abschnitte aus einem Aufsatz des Arztes Claude Bernhard über die experimentelle Medizin, indem er für „Medizin" „Roman" einsetzt[11]). Claude Bernhard seinerseits lehnt diese Gleichsetzung aber energisch ab: „Pour les arts et les lettres la personnalité domine tout. Il s'agit là d'une création spontanée de l'esprit, et cela n'a plus rien commun avec la constatation des phénomènes naturels dans lesquels notre esprit ne doit rien créer."

Nach Zola experimentiert auch der Schriftsteller: er untersucht, wie gewisse menschliche Gegebenheiten in gewissen Milieus unter gewissen Bedingungen sich verhalten, d. h. er tritt mit einer „Idee" an die Dinge heran und versucht nun, ob sie sich verifizieren läßt. Dabei ist sein Verfahren „wissenschaftlich objektiv": observation —

analyse — procès, verbal. Der naturalistische Romanschriftsteller fragt nur nach dem Comment, nicht nach dem Pourquoi. Dieses ist den spekulativen Philosophen zu überlassen, die sich schon lange vergeblich damit herumschlagen.

Was der Dichter in Roman und Drama aus Eigenem gibt, ist einmal jene „Idee" (im Sinne einer wissenschaftlichen Problemstellung), dann die Form, die umso besser ist, je mehr sie sich der wissenschaftlichen Klarheit nähert, und die Komposition, d. h. die Wahl und die harmonische zweckentsprechende Anordnung der Szenen, die er dem Leben entnimmt. Die Fabel, die der Dichter doch erfinden muß, muß möglichst einfach, alltäglich sein, da sie nur Vorwand ist, um jene der Wirklichkeit entnommenen Szenen aufzureihen: „Le romancier invente bien encore, il invente un plan, un drame; seulement cest un bout de drame, la première histoire venue et que la vie quotidienne lui fournit toujours. Puis dans l'économie de l'oeuvre, cela n'a plus qu'une économie très mince. Les faits ne sont là que comme les développements logiques des personnages . . . Tous les efforts de l'écrivain tendent à cacher l'imaginaire sous le réel"[12]). Begeistert feiert Zola in diesem Sinne Flauberts Madame Bovary[13]): „. . . on finira par donner de simples études, sans péripéties ni dénoûment, l'analyse d'une année d'existence, l'histoire d'une passion, la biographie d'un personnage, les notes prises sur la vie et logiquement classées"[14]).

Selbstverständlich nimmt sich diese Kunst auch das Recht, das Häßliche darzustellen, und zwar nicht als Element einer höheren Schönheit (vergl. Vischers indirekte Idealisierung), sondern voll- und gleichberechtigt: „Nous voulons le monde entier nous entendons soumettre à notre analyse la beauté comme la laideur"[15]). Die naturalistische Kunst will ja nicht mehr angenehmer Zeitvertreib sein; sie ist moralisch. Sie sucht das Gute und das Böse zu erforschen, um es zu beherrschen. „Nous sommes, en un mot, des moralistes expérimentateurs, montrant par l'expérience de quelle façon se comporte une passion dans un milieu social. Le jour ou nous tiendrons le mécanisme de cette passion, on pourra la traiter et la réduire, ou tout au moins la rendre la plus inoffensive possible"[16]).

Der Dichter wird also zum Berichterstatter. Er darf nicht in die eigene Brust greifen, um die in ihm lebende Welt zu gestalten, er darf nur mehr mit der Kamera ausziehen, um die Wirklichkeit zu photographieren und diese Aufnahmen dann, logisch geordnet und auf einen Streifen geklebt gleichsam vor dem Leser abrollen zu lassen[17]).

Daß allerdings die Persönlichkeit des Künstlers auch bei diesem „objektiven" Verfahren nicht ganz auszuschalten ist, muß Zola wohl oder übel zugestehen: „il ne saurait réproduire ce qui est dans sa réalité, il n'a aperçu les objets qu'à travers son tempérament"[18]).

„Un coin de la création vu à travers un tempérament"[19]) nennt er deshalb das Bild, das der Schriftsteller gibt, ja er nennt diesen sogar „Schöpfer einer neuen Welt"[20]), ohne aber daraus den Schluß zu ziehen, daß das eben kein „photographisch treues", kein objektives, wissenschaftlich gültiges Abbild der Wirklichkeit mehr ist. An dieser Inkonsequenz in seinem System hakten diejenigen Schriftsteller, die über ihn hinauszukommen suchten — besonders auch in Deutschland — ein.

Zunächst aber war Zola der Theoretiker, der die Literatur zur experimentellen Wissenschaft stempelte und dem Schriftsteller die Rechte und die Pflichten des wissenschaftlichen Forschers zuschrieb. Si l'on admet qu'une littérature n'est qu'une enquête sur les choses et sur les êtres, faite par des esprits originaux, on est naturaliste. Si l'on prétend qu'une littérature est une charpente surajoutée au vrai; qu' un écrivain doit se servir de l'observation pour se lancer dans l'invention et dans l'arrangement, on est idéaliste, on proclame la nécessité de la convention"[21]).

B. Der Naturalismus in Deutschland.

Mit lauter Begeisterung wurde Zola von deutschen Schriftstellern begrüßt: „Mit alles überwältigender Kraft ist der Geist des Gewaltigen über mich gekommen; ehrfürchtig betrachte ich den Koloß, der sich erst jetzt zum ersten Male in seiner vollen Größe der Welt offenbarte. Zola sans phrase! — Mit einem Wort: Ich habe Germinal gelesen . . ." schreibt K. Bleibtreu 1885 in der „Gesellschaft" und empfiehlt Germinal den Jungen als „die künstlerische Bibel des dichterischen Naturalismus"[22]).

Aber wie der Naturalismus schon in Frankreich wesentlich mitbestimmt war durch außerkünstlerische Momente — wissenschaftliche, soziale und politische Interessen — so war er es noch mehr in Deutschland: die Schriftsteller der jungen Generation, die sich Naturalisten nannten, übernahmen die neue Kunstrichtung, weil sie ihnen eine wirksame Waffe dünkte für ihren Kampf gegen Kultur und Tradition der bürgerlichen Gesellschaft. Dieser Kampf aber war das Wesentliche, durch ihn wurde die Kunstlehre bestimmt. „Die patentierten Kunstlehren sind noch befangen im Ewig-Gestrigen . . . allein die Jugend stürmt vorwärts über Stock und Stein. Und wenn sie den Hals bricht, sie will ihr Ideal haben. Und welches ist dieses Ideal: die Negation des Gestrigen, die Negation des Heutigen und die Negation alles dessen, was unsere Herrschenden im Staat, in der Kirche und der Schule für morgen vorbereitet und in alle Ewigkeit befestigen möchten"[23]). Diesen „Herrschenden", ihrer „heuchlerischen Moral", ihrem „seichten Optimismus" will man einen Schlag ins Gesicht versetzen, indem man eine Kunst oder besser eine Literatur schafft, in der „die dreimal heilige Wahrheit ihre schwarze Fahne

reckt", in der „der Menschheit tiefste Wunden keine Phrase mehr verdeckt"[24]). Das Bezeichnendste und Wesentlichste der neuen Kunst ist daher die Stoffwahl, die jede Rücksicht auf die Forderungen der Konvention, der konventionellen Moral wie des konventionellen Schönheitsgefühls, bewußt mißachtet. Im Ersten Band der Münchner Zeitschrift „Die Gesellschaft", der Wortführerin der jungen Generation, verkündet es K. Bleibtreu, daß er in seinen nächsten Novellen „Schlechte Gesellschaft" vor allem die nackte Gemeinheit des wirklichen modernen Lebens, speziell in Berlin und London, zu analysieren hoffe[25]). „Kretzer ist ein Realist par excellence, er schreibt das Leben ab. Mit unwiderstehlicher Faust packt dieser Dichter die Menschen, von der Straße reißt er sie weg, seien sie nun Christ oder Jude, Wucherer oder Gardeleutnant, Literat oder Lorette, und schleudert sie in das furchbare Gewühl seines Totentanzes hinein, und wir rufen, ja das sind Menschen, leider, leider! Das ist das menschliche Leben in der modernen Welt!" So charakterisiert Bleibtreu Kretzers Roman „Die Verkommenen"[26]). Nicht aus künstlerischen Erwägungen wendet man sich diesen dunklen Seiten des Lebens zu — etwa weil die dichterische Bewältigung neuen Stoffes reizen würde — sondern, weil man als Schriftsteller eine sittliche Aufgabe erfüllen zu müssen glaubt; man will „die Gesellschaft" zwingen, die „Wahrheit", d. h. die Schattenseiten des Lebens zu sehen, vor denen sie gern die Augen schließen möchte. Man hofft dadurch ihr Gewissen wach zu rütteln, wie Zola das Gewissen seiner Landsleute weckte[27]).

Die neue Bewegung fühlt sich vielfach mit der durch die Naturwissenschaften neu gestärkten materialistischen Weltanschauung eng verbunden. „Seit Darwin ist nun eine Gedankenwende eingetreten", schreibt K. Hillebrand 1886, „diese beiden Strömungen, die philosophische, materialistische und die soziale andererseits haben in der Literatur auch ein neues Kunstprinzip erzeugt, den Naturalismus. Während der Realismus so alt ist wie die Kunst, ist der Naturalismus etwas Neues, so wenig schon Dagewesenes, wie etwa die Darwinsche Abstammungslehre oder die Industrie . . ."[28]). Daraus ergibt sich eine weitere Begründung der neuen Stoffwahl: Für den Menschen, der wissenschaftlich erkannt hat, daß nichts im Haushalt der Natur umsonst geschieht, daß kein Körnchen von der Gesamtheit getrennt werden kann ohne den ganzen Bau zu zerstören, für den müssen sich die Begriffe „schön" und „häßlich", „recht und unrecht", naturgemäß modifizieren. Für ihn gibt es nicht mehr Wesentliches und Unwesentliches in der Wirklichkeit. „Wie die Natur das einzig Reale und daher das einzige Gebiet des Künstlers ist, so ist auch kein Winkel, kein Fleck, kein Geschöpf, kein Vorgang in derselben, der nicht der künstlerischen Verkörperung würdig und fähig wäre. Denn auch in den unbedeutendsten Geschöpfen, dem verborgensten

Winkel, dem gleichgültigsten Vorgang offenbart sich die Größe und Herrlichkeit der allwaltenden Naturgesetze," lautet der elfte, der zwölf von Alberti verfaßten „Artikel des Realismus"[29]).

Doch berührt das alles die Frage des künstlerischen Schaffens im eigentlichen Sinne nur insofern, als man ausdrücklich auf eine Umformung der Wirklichkeit im Kunstwerk verzichtet. Der deutsche Naturalismus erfaßt dieses Problem gar nicht als solches und bemüht sich nicht weiter darum. Er setzt einfach voraus, daß es dem Dichter genau wie dem Wissenschaftler möglich ist, in bewußter, der Bestimmung seines Willens völlig unterworfener Arbeit ein objektives Bild der Wirklichkeit zu geben, das Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben kann. Photographisch treue Wiedergabe des ausgewählten Stückes Wirklichkeit wird angestrebt unter ausdrücklichem Verzicht auf die Mitwirkung der Phantasie, der man nur eine verschleiernde, heuchlerisch verschönernde Wirkung zuschreibt. „. . . nichts als geschaute, gehörte Wirklichkeit, . . . jede Phrase ist notiert, jedes Wort kann aus einer Sammlung belegt werden, jede Gebärde steht auf einem Dokument, Photographie und Phonographie der Gewöhnlichkeit, ein umständliches, unerbittliches, pedantisches Protokoll", schreibt H. Bahr über die „Familie Selicke" von Holz und Schlaf[30]).

Auch der deutsche Naturalist nimmt also in gewissem Sinne eine wissenschaftliche Haltung an. Er wendet sich mit einer möglichst klaren Darstellung eines Stückes analysierter Wirklichkeit an den kritischen Verstand des Lesers[31]). Allerdings fühlt er sich nicht so sehr als Experimentator: Zolas „Roman Expérimental" scheint zunächst in Deutschland nicht bekannt gewesen zu sein. Er fühlt sich mehr als Demonstrator. Das unentrinnbare Walten der Naturgesetze will er erkennen und aufzeigen: Es ist „das A und das O des Realisten, nichts besser, nichts anders zu machen, sondern einfach sich zu bestreben, die Dinge und Menschen zu erkennen, wie sie den immanenten Naturgesetzen nach sind und sie als Wirkung dieser Naturgesetze darzustellen"[32]). Auf dem Gebiet des psychischen Geschehens nimmt man dabei eine ebenso strenge Errechenbarkeit des kausalen Geschehens an wie im Gebiet der Astronomie[33]).

Völliges Zurücktreten des Künstlers hinter seinem Werk ist selbstverständliche Voraussetzung: „die Form ist nur Umhüllung des Inhalts und daher etwas sekundäres", sagt Bleibtreu[34]). Der Inhalt aber wird durch die Wirklichkeit geboten. „Treue Wiedergabe des Lebens unter strengem Ausschluß jedes romantischen, die Wahrheit der Erscheinungen beeinträchtigenden Elementes. Die Komposition hat ihren Schwerpunkt nicht mehr in der Erfindung und Führung einer mehr oder minder phantastischen Intrigue (Fabel), sondern in der Auswahl und logischen Folge der dem wirklichen Leben entnommenen Szenen, in deren Factur und Umrahmung die höchste

Wahrheit als vollendete Kunst sich darzubieten hat . . . Die Schönheit des Werkes besteht nicht in der idealisierenden Vergrößerung im Rechten wie im Schlechten, sondern in der Harmonie und Wahrheit des Ganzen und der Teile, in der bestmöglichen Exaktheit des menschlichen Dokumentes . . .", so formuliert Conrad die neuen Forderungen in engem Anschluß an Zola[35]).

Es ist aber bezeichnend für den deutschen Naturalismus, daß er, wo er von künstlerischem Schaffen redet, keine eigenen Formulierungen findet, sondern sich im allgemeinen auf eine mehr oder minder wörtliche Wiedergabe Zolascher Formeln beschränkt. Außer der eben angeführten findet sich in der „Gesellschaft" eine Zusammenstellung der Zolaschen Aussprüche über die bildende Kunst und ein Auszug aus seinem Künstlerroman „L'Oeuvre". Auch das ist bezeichnend, daß die deutschen Schriftsteller sich beinahe mehr an seine Aeußerungen über die bildende Kunst halten als an die über die Dichtung: der bildenden Kunst gegenüber ist Zola weit weniger starr; sie wertet er nicht so ausschließlich als Wissenschaft, für sie anerkennt er die ausschlaggebende Rolle des Temperamentes. Es verbirgt sich nicht, daß die deutschen Schriftsteller die naturalistische Kunsttheorie nicht selbst ausgebildet haben; sie übernehmen sie wohl, aber sie sind weit entfernt von der strengen Folgerichtigkeit ihres Urhebers. Das findet seinen deutlichen Ausdruck auch darin, daß die junge Generation selbst die Bezeichnung „Realismus" und „Naturalismus" dauernd durcheinander wirft: wir führten z. B. die 12 Artikel Albertis als Zeugen für den deutschen Naturalismus an. Er selbst nennt sie aber „12 Artikel des Realismus".

So ist es durchaus berechtigt, wenn der deutsche Literarhistoriker R. M. Meyer sich dem deutschen Naturalisten Arno Holz gegenüber auf die französische Kunsttheorie beruft, indem er feststellt: „Niemand hat das Recht, unter Naturalismus literarisch etwas Beliebiges zu verstehen, sondern seine Anschauungen sind dokumentarisch festgelegt worden durch Zola"[36]).

Im übrigen ist gerade A. Holz der einzige unter den deutschen Schriftstellern jener Generation, der sich um die Frage nach dem Verhältnis von Kunstwerk und Natur selbständig theoretisch bemühte. In seinem Heftchen „Ueber das Wesen der Kunst" gibt er das Ergebnis seiner Untersuchungen mit der Formel: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder Natur zu sein; sie wird es nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen"[37]). Er legt dabei sehr großes Gewicht darauf, daß er unabhängig von Zola zu dieser Erkenntnis gekommen sei, ausgehend von der Untersuchung einer einfachen Kinderzeichnung. Er wendet sich mit seiner Formel insofern gegen den Idealismus, als sie feststellt, daß die Kunst nicht deshalb nicht Natur sei, weil sie es nicht wolle, sondern deshalb, weil sie es nicht könne. Kunst muß stets = Natur — x sein. Den großen Fortschritt

seiner Theorie der Zolaischen gegenüber sieht er nach einem Brief an Zola[38]) darin, daß er dieses — x durch unendlich viele nicht zu bestimmende Faktoren bedingt erklärt, während Zola es durch das Temperament blöckisch zugestopft habe.

Die ganze scharfe Polemik Holzens gegen Zola und R. M. Meyer scheint uns heute allerdings ein Streit um Worte: auf ihren Kern zurückgeführt besagt die Holz'sche Formel nichts anderes als daß die Kunst möglichst weitgehende Naturillusion anstrebt. Das aber entspricht auch dem Kern von Zolas Lehre. Man könnte also Holz nur zugestehen, daß er selbständig eine Formel gefunden habe, die der französischen Theorie des Naturalismus entspricht. — Davon, daß sein Weg der Untersuchung ihn eigentlich zu einem ganz anderen Ergebnis hatte führen müssen, wird im nächsten Abschnitt zu reden sein.

C. Seine Ueberwindung

a) in der Künstlerästhetik.

Nach den letzten Darlegungen des Abschnittes kann es nicht erstaunen, wenn wir von vornherein feststellen, daß es trotz des lauten Kampfgeschreis in den Zeitschriften letzten Endes einen wirklichen deutschen Naturalismus, der seiner „Ueberwindung" starken Widerstand hätte entgegensetzen können, nicht gab. Der Naturalismus war und blieb im Grunde — wie schon angedeutet — ein fremdes Gewächs, das auf deutschem Boden nicht recht gedeihen konnte. Man übernahm ihn wohl als Stilprinzip, nicht aber als Kunktprinzip, d. h. man entlehnte einzelne technische Griffe, weil sie den außerkünstlerischen Stimmungen und Bedürfnissen der Zeit entgegenkamen, ohne sich wirkliche Rechenschaft über die Grundlage zu geben. So erklärt sich die seltsame Tatsache, daß die meisten der deutschen Schriftsteller, die wir im letzten Kapitel dem Naturalismus zurechneten, weil ihre Aeußerungen mit der Zolaschen Theorie übereinstimmten, nun auch unter seinen „Ueberwindern" erscheinen.

Die Zeitschrift „Die Gesellschaft" ist als Ganzes ein Musterbeispiel für diese Einstellung: Von Anfang an verrät sich in ihr neben aller Begeisterung das Unbehagen, das der Fremdkörper verursacht, den man nicht assimilieren kann. Die materialistische Weltanschauung, in der Zola wurzelt, wird von den Deutschen z. B. durchaus nicht allgemein geteilt: „Die Gesellschaft" betont, daß sie E. v. Hartmann stets mit Stolz „einen der Ihrigen" nannte und feiert ihn in einer ganzen Reihe von Aufsätzen als den größten Philosophen der Gegenwart[39]). 1886 wendet sich Troll-Borostyani dagegen, daß Zola in seiner Gegnerschaft gegen den Idealismus der Darstellung auch den Idealismus der Weltanschauung verdammt habe[40]). Und im Jahrgang 1888 fordert Fr. Lienhard direkt zum Kampf gegen den einseitigen Materialismus Zolas auf: „Der roman expérimental geht aus der Weltanschauung des Materialismus hervor. Will man die Behandlung des

Vererbungsstoffs, des Determinismus in der poetischen Behandlungsweise des roman expérimental usw. bekämpfen, so nehme man zunächst mit der Einseitigkeit des Materialismus den Kampf auf"[41]). Auch abgesehen von seiner Weltanschauung empfindet man den Franzosen als wesensfremd. Schon im ersten Jahrgang warnt Conradi davor, sich blindlings der Führung des Geistes von jenseits der Grenze anzuvertrauen: „Es gibt gewisse spezifisch germanische Wesenselemente, z. B. des Romantisch-Sentimentalen, die sich nicht negieren lassen. Würde ihre Unterdrückung durch ein einseitiges peinlich getreues Spurfolgen in einem Geleise versucht, das ein kontra-germanischer Geist — ich sage mit Absicht so — gezogen, wie z. B. also Zola, so würde das nur zu Zerrbildern und Karrikaturen führen"[42]).

Aehnliche Erwägungen mögen A. Holz mitbestimmt haben zu seiner leidenschaftlichen Verwahrung dagegen, in irgend welche Abhängigkeit von Zola gebracht zu werden[43]). Seine endliche Definition der Kunst rechtfertigt ja die scharfe Trennungslinie, die er zwischen sich und dem Franzosen zieht, wie schon dargelegt, nicht.

Bezeichnend und aufschlußreich aber ist, wie Holz zu seinen kunsttheoretischen Untersuchungen angeregt wurde: einige Sätze aus dem Anfang eines autobiographischen Romans, in denen er das äußerst subjektive Weltbild des kleinen Jungen ungestört durch irgendwelche verstandesmäßige Kritik, in seiner poetischen Unberührtheit gibt, dünkten ihn selbst allem andern, was er geschrieben, so überlegen, daß er nach Gründen suchte. Leider ging er aber in seiner Untersuchung nicht von seiner poetischen Schöpfung aus, sondern von der Schiefertafelzeichnung eines Kindes, an der er um ihres primitiven Charakters willen die Urgesetze der Kunst besonders leicht zu erkennen hoffte. Wäre er von seinem eigenen Werk ausgegangen, so hätte er finden müssen, daß er in jener Stelle, die ihn selbst als echte Poesie berührte, ein Stückchen seelischen Erlebens frei und unreflektiert gestaltete, unbehindert durch irgend welche außerkünstlerische Absichten, lyrisch in gewissem Sinn. Er hätte also erkennen müssen, daß er gerade jene Art dichterischer Gestaltung als wahre Kunst empfunden hatte, die in dem von der Theorie beherrschten naturalistischen Kunstreich eigentlich keinen Raum hatte. Alles was nicht rein „sachlich" war, was nicht irgend etwas „demonstrierte", wurde ja als irgendwie romantisch beargwöhnt und verpönt in einer Zeit, in der das Interesse so vielmehr den „états de choses" als den „états d'âmes" galt.

Holz erfaßte in seinen theoretischen Arbeiten gerade diese Zusammenhänge nicht, aber andere sprechen es bald aus, daß es das lyrische Moment im weitesten Sinn — als Ausdruck des Subjektes — ist, was sie an der neuen Kunst vermissen. Man lehnt es ab, Poesie weiterhin als Wissenschaft zu betrachten, nur weil der Dichter psy-

chologische und physiologische Kenntnisse haben müsse[44]), man bekommt die Tendenz satt[45]), die einen immer auf das praktische Leben zurückweist. Man will sich „empfindend"[46]), nicht mehr nur „denkend" einstellen zur Kunst. Man fürchtet die Gefahr des „Trivialismus"[47]). Man will sich wieder erheben an der Gestaltung „idealer Gedanken"[48]). Man will wieder Deutung statt bloßer Darstellung des Lebens[49]). Kurz, man will dem Künstler begegnen im Kunstwerk und nicht nur dem „Fetzen Wirklichkeit". Man macht sich die Auffassung von Hartmanns zu eigen, daß der Naturalismus vom Standpunkt einer erhöhten künstlerischen Betrachtung sich dereinst nur als eine „Naturstudie großartigsten Stils darstellen werde[50]).

Alle Einwände dieser Art gegen den Naturalismus beschäftigen sich aber nicht grundsätzlich mit der Frage nach dem Charakter des Kunstschaffens, nach dem Verhältnis zwischen Kunstwerk und Natur. Das entspricht der Tatsache, daß diese Fragen auch bei der Einführung des Naturalismus keine große Rolle spielen.

Systematischer und umfassender bekämpfen die Brüder Hart die neue Strömung. Sie erscheinen dabei vorwiegend als Fortsetzer alter Traditionen. Auf Schelling, Hegel, Solger usw. beziehen sie sich in ihrer allgemeinen Definition der Kunst[51]). Ihre Auffassung des Kunstschaffens formulieren sie im Anschluß an Jean Paul: der Künstler soll nicht die, sondern der Natur nachahmen[52]). Doch wollen sie auch ihrer eigenen Zeit Rechnung tragen: die Kunst soll dem neuen Geist, dem Geist des ernsten Forschens entsprechen. Der moderne Epiker spielt nicht mehr mit der Wirklichkeit, wie es die Kunst primitiver Zeiten (im Märchen) tut, er sieht in ihr auch nicht mehr nur das Symbol seines eigenen Erlebens wie der Romantiker, nein, er beobachtet, studiert, seziert sie[53]). Die gesammelten Beobachtungen aber — damit wenden sie sich gegen den Naturalismus — sind nur Rohmaterial für sein Schaffen.

Es ist das Wesen der realistischen Phantasie, daß sie — im Gegensatz zur romantischen — möglichst klar und gegliedert die Objekte zu erfassen sucht, die sinnliche Auffassung als das Wichtigste voranstellt und vor allem bestrebt ist, das so Gewonnene treu festzuhalten, damit die Bilder, die sie nun in der Dichtung produziert, der ersten sinnlichen Auffassung möglichst genau entsprechen[54]). „Die getreue Wiedergabe der Wirklichkeit ist . . . der Grund, in welchem der Realismus wurzelt, aber nicht sein Ziel", damit scheiden sich die Hart vom Naturalismus. Beim Durchgang durch die Phantasie wird die Wirklichkeit geläutert: alles Unwesentliche und Zufällige wird ausgeschieden, „nur das Notwendige, der Kern der Erscheinungen, ihre Wahrheit bleibt"[55]).

Damit ist es wieder ausgesprochen, was dem Prinzip des Naturalismus den Todesstoß versetzt: Wirklichkeit ist noch nicht Wahrheit. „Die Wirklichkeit gestalten heißt aber nicht, sie nachahmen;

die Poesie tut mehr, sie erhebt die Wirklichkeit zur Wahrheit"[56]. „. . . die Poesie ist . . . eine höhere Potenz des Seienden als die Wirklichkeit. Sie überragt dieselbe in gleichem Maße wie die Wirklichkeit den Traum, der außer der Naturnotwendigkeit noch die Logik und die feste Umgrenzung seiner Bilder entbehrt"[57].

Außerdem erklären die Brüder Hart, daß jeder, der die Phantasie irgendwelchen Zwecken der Didaxis oder der Tendenz dienstbar machen will, kein Dichter ist, sondern ein Schriftsteller. Mit dieser Scheidung, die der Naturalismus vergessen hatte, erhält die Kunst also wieder jene Autonomie zurück, die die Geniezeit ihr erobert und die ihr Klassik, Romantik und Frührealismus gewahrt hatten. Es ist nun sehr interessant, und soll hier hervorgehoben werden, daß die Brüder Hart mit ihr sich nicht etwa nur gegen Zola wenden, dem sie vorwerfen, daß er „Menschen-Maschinen" schafft, um eine Leidenschaft zu demonstrieren. Sie wollen damit auch ein sehr scharfes Urteil über Fr. Spielhagen fällen. Hatten wir in seiner unbedingten Forderung eines Modells einen typisch realistischen Zug gesehen, so werfen sie ihm vor, daß er den Stoff, den ihm die Wirklichkeit biete, fälsche — und zwar seicht idealisierend — um seiner „Idee" — sie fassen sie auch als „Gedanken" — willen. „Held, Gegenspieler und andere Hauptfiguren, mögen sie auch mitten aus dem Leben gegriffen sein, werden auf diese Weise zu bloßen Schemen verdammt . . . die während der Arbeit nach Belieben langgezogen und zusammengepreßt werden können. Aber es werden keine lebendigen Charaktere . . ."[58]. „Spielhagen sieht das Leben nicht, wie es ist, sondern er sucht aus demselben heraus, was sein könnte und sein sollte. Die Wirklichkeit gibt ihm Anregungen, nicht mehr. Er vertieft sich nicht in die Wirklichkeit, sondern operiert mit ihr, er schafft nicht, sondern konstruiert"[59]. Man spürt es deutlich: die Auseinandersetzung mit dem Naturalismus bewirkte, daß auch der Nichtnaturalist die „Wirklichkeit" doch weit ernster nimmt; daß er ihre Rechte gegenüber etwaiger Willkür der Phantasie mit großem Nachdruck verteidigt und anerkennt.

Auf der anderen Seite aber erobert sich auch das künstlerische Subjekt, das vom Naturalismus so gänzlich jedes Rechtes beraubt wurde, seine Stellung zurück. Wir sahen es aus den flüchtigen Bemerkungen der Zeitschriften. Auch die Brüder Hart betonen es, daß der Künstler seine Eindrücke von der Wirklichkeit gestaltet, die ihrerseits vom Reichtum und der Empfindungs- und Anschauungskraft der Künstlerpersönlichkeit abhängen. „Nein, die Poesie ist keine Naturnachahmung, sondern eine Naturnachschaffung, und alles kommt auf unsere Phantasiekraft an, auf unser Vermögen, uns in den Seelenzustand eines Jeden hineinzuversetzen, und uns in unsere Geschöpfe zu verwandeln. Die ganze Welt müssen wir in unser Inneres aufnehmen, ihr Leid und ihre Lust, und sie dann neu gebären"[60].

In seinem Aufsatz „Ueberwindung des Naturalismus" versucht H. Bahr rückschauend die Entwicklung zu zeigen, durch die der Künstler beinahe mechanisch auf seine eigene Schöpferkraft, auf seine eigene innere Welt zurückgewiesen wurde: wenn der Künstler sich wiederum der Schilderung der oberen Gesellschaftsschichten zuwandte — nach Hart mußte er das tun, wenn er wieder etwas Originales leisten wollte, da das soziale Milieu bald ausgeschöpft war — dann konnte die Schilderung des état des choses, des Milieus nur noch einen kleinen Raum einnehmen; ein Salon ist bald geschildert. Der Künstler wandte sich also wieder dem état d'âmes, der Psychologie zu. Er versenkte sich in die Geheimnisse der menschlichen Seele. Er wollte nicht mehr nur das Wie schildern, er bemühte sich auch um das Warum. Er suchte das Geheime auf, das der prüfende Blick des Beobachters nicht enträtseln kann, das nur der Intuition sich erschließt. Damit aber war er zurückgewiesen auf seine eigene innere Welt. Nur sie kann der Gegenstand seines Kunstwerks sein. — So ungefähr lassen sich Bahrs Darlegungen zusammenfassen, die an sich insofern nicht ganz klar sind, als Bahr mit der eben dargelegten Entwicklung diejenige zu einer neuen Lyrik verquickt[61]).

Als außerordentlich klarer und bewußter Ausdruck ähnlicher Gedankengänge und Erlebnisse erscheinen Th. Manns theoretische Aeußerungen: Es ist zwar die besondere Gabe des Dichters, ja sein Leiden — in Tonio Kröger gibt Mann dem auch dichterischen Ausdruck — daß sein Dämon ihn zwingt, mit unbarmherziger Schärfe die Wirklichkeit zu beobachten, zu sezieren. Wenn er aber das Material, das ihm die Beobachtung der Wirklichkeit bot, in seinem Kunstwerk gestaltet, so verliert es seinen Charakter als „Wirklichkeit" für ihn. Sein schöpferisches Künstlertum leiht den übernommenen Formen und Gestalten ihr Leben, es „beseelt" sie, und macht sie damit zu seinem Eigentum. „Es ist nicht die Gabe der Erfindung — die der Beseelung ist es, welche den Dichter macht. Und ob er nun eine übernommene Mär oder ein Stück lebendige Wirklichkeit mit seinem Odem und Wesen erfüllt, die Beseelung, die Durchdringung und Erfüllung mit dem, was des Dichters ist, macht den Stoff zu seinem Eigentum"[62]). Diese Beseelung ist „zuletzt nichts anderes als jener dichterische Vorgang, den man die subjektive Vertiefung des Abbildes einer Wirklichkeit nennen kann"[63]). Selbst in einem Werk, für dessen äußere Tatsachen er dokumentarische Belege hat, redet der Künstler doch im letzten Grunde von sich, von seiner inneren Welt[64]).

Als Ausdruck einer ähnlichen Auffassung ist es zu werten, wenn R. Huch das Kunstwerk als „anschaulich gewordene Weltanschauung" definiert, allerdings in einem Zusammenhang, der mehr an die Weltanschauung einer ganzen Epoche denken läßt[65]). Aber die Weltanschauung einer Epoche gelangt doch nur zum Ausdruck, soweit sie als formende Kraft in der Weltanschauung des einzelnen Künstlers

zu fassen ist. Als die vornehmste Aufgabe der Poesie (wie der Malerei und der Plastik) bezeichnet es die Dichterin an anderer Stelle[66]) „den Gegenstand so durch die Form zu bezwingen, daß er nicht als solcher wirkt, sondern ganz in die Form eingeht. Dadurch wird der Gegenstand typisch, die Form persönlich."

So schwingt sich das künstlerische Ich allmählich wieder zur Stellung des souveränen Herrschers gegenüber der Wirklichkeit auf, die mehr und mehr ihre vor kurzer Zeit noch so streng gewahrten Rechte verliert, zum bloßen Material herabgedrückt wird: Im Jahre 1908 nennt Dehmel ein Kunstwerk nur dann befriedigend, wenn durch den überlegenen Wert der menschlichen Umgestaltungskraft der natürliche Rohstoff entwertet ist[67]). Denn der Künstler „will überhaupt nicht nachahmen, er will schaffen, immer wieder zum ersten Mal . . . Die Aehnlichkeiten mit der Natur müssen also lediglich Ausdrucksmittel zu einem anderen Wesenszweck sein"[68]). „Die Wirklichkeit gibt dem Künstler kaum mehr als die Sprache, die er spricht, vielleicht nur die Buchstaben, aus denen er Worte, Sätze, Satzgruppen fügt", schreibt schon 3 Jahre früher W. v. Scholz[69]). „Glücklich der Künstler, der zu Beginn die Natur zum Meister hatte. Aber wie jeder Künstler sich von seinem Meister befreien muß, um zu sich selber zu kommen, so muß auch er die Kraft haben, die Natur zum höheren Eigentum seiner selbst zu überwinden", lesen wir bei C. Hauptmann[70]). Denn nicht die greifbare Wirklichkeit — auch nicht die vom Dichter beseelte — soll nun Gestalt gewinnen im Kunstwerk, sondern eine tiefere, nicht mehr greifbare, das Unmeß- und Unwägbare, das sich nur den großen Ahnungen, Erkennungen und Visionen erschließt. Der Künstler wird wieder zum Mystiker[71]).

Trotz dieser starken Verinnerlichung der Kunst, trotz dieser Loslösung von der greifbaren Wirklichkeit wird aber ihre in gewissem Sinne objektive Wahrheit betont: es taucht wieder, wenn auch nicht ganz klar gefaßt, der Gedanke auf, daß das Kunstwerk mit denselben Kräften geschaffen werde, wie die Welt: Die Kraft, die im echten Künstler wirkt, ist „die Naturkraft, die hinter oder unter oder über den Kräften der Dinge und Gefühle ihr Wesen treibt, ob nun als unbewußte Bewegung oder als bewußte Empfindung, und die wir bezeichnender das Leben oder die Seele des Lebens nennen"[68]). „Lebendige Dichtung ist immer die Offenbarung einer wahrhaftigen Einbildungskraft. In diesem Sinne ist sie die Frucht desselben Dranges, der auch die höhere Ordnung der Welt offenbar macht"[70]).

Auf einem anderen Wege noch wird die Bedeutung der „greifbaren Wirklichkeit" untergraben: durch die Strömung des „Impressionismus", die Philosophie, Kunst und Leben ergriff[72]). Für den Impressionismus — Psychologismus, Subjektivismus — ist die einzige Wirklichkeit das als Inhalt des Bewußtseins Gegebene; dieses ist der Gegenstand der Erkenntnis. Das Dasein einer vom erkennenden Be-

wußtsein unabhängigen Wirklichkeit, die Gegenstand der Erkenntnis wäre, wird verneint; denn diese transzendente Welt wäre nur nach Gesetzen erschlossen. Dem Impressionismus aber gilt alles, was vom gegenwärtigen Eindruck wegführt, als minderwertig, also auch die Beziehung auf frühere Erfahrungen[73]).

Der Impressionismus hält den von den Erlebnissen anderer Menschen verschiedenen Eindruck in all seiner durch die Eigenart, den Standpunkt und die Stimmung des Individuums bedingten Zufälligkeit fest, ohne ihn auf eine allgemein gültige objektive Wirklichkeit zu beziehen[74]). „Nachdem man die Unmöglichkeit einer völligen Objektivität eingesehen hatte," schreibt Arne Gaborg 1890 in der „Freien Bühne" etwa . . . „legte man bei der Formel ‚Natur gesehen durch ein Temperament' den Nachdruck auf das ‚Temperament' . . . man kam zu der Auffassung: Was ist Wirklichkeit? Wir wissen es nicht. Wir kennen die Wirklichkeit nicht. Wir kennen nur unsere eigenen Vorstellungen . . . Es handelt sich nur darum, daß der Künstler die Vorstellung bei den andern erwecken kann. Eigentlich sind die Vorstellungen, die nur seinem Gehirn entspringen, ebenso real"[75]).

In der Dichtung zeitigt diese Strömung vor allem die Stimmungskunst, wie sie in dem Kreis um Stefan George gepflegt wird. In den „Blättern für die Kunst" ist in Merksprüchen und Abhandlungen ihre Theorie dargestellt: „Im Gegensatz zu jener verbrauchten und minderwertigen Schule", heißt es u. a., „die einer falschen Auffassung der Wirklichkeit entsprang, wollen die Blätter für die Kunst die geistige Kunst auf Grund der neuen Fühlweise." . . . Wiedergabe von Stimmungen will diese Kunst, keine Erfindung von Geschichten; Darstellung, keine Betrachtung; Eindruck, keine Unterhaltung. Während die älteren Dichter der Mehrzahl nach ihre Werke als Stütze einer Meinung oder Weltanschauung schufen, oder sie so angesehen haben wollten, sehen die Vertreter der Eindruckskunst, „in jedem Ereignis nur ein Mittel der künstlerischen Erregung"[76]). „Keine Offenbarung des vielberedten Wesens der Welt, sondern einfach die Mitteilung, der an ihr Geschehen geknüpften frohen oder unfrohen Empfindungen des Künstlers" soll das impressionistische Kunstwerk sein[77]).

Der impressionistische Dichter kümmert sich also nicht um eine „objektive Wirklichkeit", weder eine materielle noch eine ideelle. Mit bisher unerhörter Ausschließlichkeit beschränkt er sich auf das Rein-Subjektive. Es gibt für ihn kein Wahrheitskriterium. Das einzige Kriterium, das er anerkennt, ist der Wunsch, das Bedürfnis der Seele. In seinem Drama „Der Tod des Tizian" zeichnet Hofmannsthal den impressionistischen Künstler. In dem vom Pagen gesprochenen Prolog heißt es da:

. . . Wie man zuweilen beim Vorübergehen
Von einem Köpfchen das Profil erhascht —
Sie lehnt kokett verborgen in der Sänfte,
Man kennt sie nicht, man hat sie kaum gesehen.
— — — — — — — — — —
Inzwischen malt man sich in hellen Träumen
Die Sänfte aus, die hübsche weiße Sänfte,
Und drinnen duftig zwischen rosa Seide
Das blonde Köpfchen kaum im Flug gesehen,
Vielleicht ganz falsch, was tut's . . . die Seele will's . . .
So dünkt mich, ist das Leben hier gemalt . . .[78]).

„Vielleicht ganz falsch, was tut's . . . die Seele will's . . .", in dieser einen Zeile ist die ganze Theorie des Impressionismus, soweit sie sein Verhältnis zur „Wirklichkeit" betrifft, beschlossen[79]).

Am Ende dieses Abschnittes von der Ueberwindung des deutschen Naturalismus in der Künstlerästhetik und als Ueberleitung zu dem der Fachästhetik gewidmeten Abschnitt soll nun noch ein Mann zu Wort kommen, der in jeder Beziehung schwer einzureihen ist. Es ist K. Fiedler, der Freund des Malers H. v. Marées[80]). Im Grunde nur Theoretiker, nicht schaffender Künstler, steht er doch in seiner Art, die Probleme anzupacken, der Künstlerästhetik näher als der Fachästhetik, so daß er an dieser Stelle beigezogen werden muß. Eine merkwürdige Zwischenstellung nimmt auch seine Theorie ein: zu einer Zeit, da der Naturalismus in voller Blüte steht, vertritt Fiedler eine Kunstauffassung, die, in manchem mit dem Impressionismus sich berührend, doch weiter greift und geradezu eine Brücke zum Expressionismus schlägt.

Wie der Impressionismus lehnt er es ab, den Künstler in seinem Schaffen der Welt gegenüberzustellen. Es ist das Verdienst des Naturalismus, so führt er aus, daß er die Kunst vom Banne einer Weltanschauung befreite, von der sich die Wissenschaft schon längst loslöste, von der „im naiven Volksbewußtsein erzeugten, in Mythologie und Religion großgezogenen, in der philosophischen Spekulation zu ihrer höchsten Form ausgebildeten Anschauung von dem Abfall der Welt von einem Ideale und von der ihr in allmählichem Fortschritte bestimmten Rückkehr zu demselben"[81]). Der große Irrtum des Naturalismus aber ist es, daß er die Kunst, die er von den Fesseln der „Schönheit" und des „Ideales" befreite, in die härteren der „Wirklichkeit" schlug: Indem er auf dem Boden eines ganz naiven Realismus fußt, den die Wissenschaft schon überwunden hat, stellt er den Künstler „dem, was jedermann zugänglich ist an Dingen und Vorgängen, der Freude daran hat, sie aufzusuchen und den Mut, sie auszusprechen" als der „Welt" gegenüber, um sie möglichst genau zu beobachten und zu beschreiben[82]).

„Der wahrhaft künstlerisch begabten Natur aber," wendet Fiedler ein, „ist die Welt nicht jenes Bilderbuch, als welches sie dem gemeinen Bewußtsein erscheint, welches genauer oder weniger genau zu kennen bei vielen Menschen den ganzen Unterschied der Begabung ausmacht. Sie empfindet den Zwang, der ihr auferlegt ist, wenn sie sich innerhalb der Wirklichkeit des gemeinen, in Gewohnheit und Erstarrung verfallenen Bewußtseins eingeschlossen findet. Sie unterliegt aber diesem Zwang nicht, sondern stellt in sich selbst gleichsam den zu neuer Freiheit gelangten Prozeß dar, in dem die Wirklichkeit sich für den Menschen bildet . . . Sie verläßt den Standpunkt der Welt gegenüber, sie fühlt sich selbst als einen Bestandteil der Welt, mit all ihren Fähigkeiten drängt sie sich an die Welt . . . sie geht gleichsam in der Welt auf, indem sie sich nur wie der Punkt vorkommt, in welchem die chaotisch durcheinander wogenden getrennten Elemente sich treffen, sich vereinigen, sich ordnen, sich gestalten . . . Sie weiß es nicht als Wahrheit, die ihrem Verstande sich aufnötigt, es ist ihr ein inneres Erlebnis, daß jene Trennung von Welt und Individuum nur ein trügerischer Schein ist, und daß die Welt im Individuum ihre immer sich erneuernde Entstehung vollzieht"[82]).

In dieser Seite seiner Kritik am Naturalismus berührt sich Fiedler eng mit den Anschauungen des Impressionismus insofern, als auch er in gewissem Sinn den Standpunkt der Immanenz vertritt; auch er sieht in der sogenannten objektiven Wirklichkeit eine Art von Konstruktion des „in Gewohnheit erstarrten gemeinen Bewußtseins", an die der Künstler sich nicht fesseln läßt.

Allerdings scheidet ihn vom Impressionismus, daß er diese Auffassung nicht erkenntnistheoretisch, sondern nur im Hinblick auf die spezielle Natur des Künstlers formuliert. Was ihn ferner vom Impressionismus trennt und ihn dem Expressionismus näher verwandt erscheinen läßt, das ist seine starke Betonung der Aktivität des Künstlers, der geistigen Arbeit, die dieser an den ihm von außen gegebenen Eindrücken leistet. „Der erste Versuch, sich der Wirklichkeit in ihren einfachsten Formen und Vorgängen zu bemächtigen, führt zu einem geistigen Resultat, in dem sich die gefundene, die gefaßte Wirklichkeit darstellt. Aller Fortschritt der künstlerischen Tätigkeit beruht auf der in ihren künstlerischen Gestaltungen sich aussprechenden Weiterentwicklung jener ersten geistigen Gebilde, in denen sich der künstlerische Geist zuerst der Wirklichkeit vergewisserte. Auch der Künstler erhebt sich von Abstraktion zu Abstraktion, und je höher die geistigen Formen sind, zu denen sich der sinnliche Stoff emporgestaltet, desto mehr und mehr erhebt sich der Künstler aus der Verworrenheit, Unbestimmtheit, Flüchtigkeit der Anschauung in eine klare, bestimmte, dauernde Wirklichkeit empor. In dieser Wirklichkeit tritt uns nicht mehr der einzelne Fall, der vorübereilende Vorgang, die vereinzelte Gestalt entgegen; wenn in

ihr das niedere, unentwickelte Bewußtsein eine Welt der Empfindung zu sehen meint, so ist sie doch für den künstlerischen Geist selbst die notwendige Form, in der sich ihm das ganze ungeheure Gebiet von Leben und Natur zusammenfaßt, in der er die Wirklichkeit, die sich nach allen Seiten vereinzelt und verflüchtigt, sammelt, festhält und zur Dauer zwingt"[83]).

Während also der impressionistische Künstler sich damit begnügt, das Stückchen Wirklichkeit, das in seinem Bewußtsein Gestalt gewann, in all seiner Zufallsbedingtheit festzuhalten, bearbeitet der Künstler nach Fiedler dieses Momenterlebnis, bis er es durch die geistige Form des Kunstwerks in eine „klare, dauernde Wirklichkeit" emporgehoben hat, die dem Nichtkünstler als eine Welt der Erfindung erscheint. Aber diese vom Künstlergeist geschaffene „Abstraktion" — das ist zu betonen — und damit scheidet sich Fiedler wieder vom Idealismus und Expressionismus — ist keine „Idee", kein Ideal. Auch mit ihr reicht der Künstler nicht hinaus in die Welt der absoluten Wahrheit.

So steht Fiedler zur Zeit des Naturalismus mit seiner Theorie zwischen Impressionismus und Expressionismus. Er selbst glaubt in seinem Prinzip der „Produktion der Wirklichkeit" die Vermittlung gefunden zu haben zwischen dem Prinzip der Nachahmung und dem der Umwandlung der Wirklichkeit[84]). Dagegen ist aber einzuwenden, daß es letzten Endes eben doch eine „Umwandlung der Natur" bedeutet, wenn der Künstler „von Abstraktion zu Abstraktion sich erhebt", wenn er in seinem Kunstwerk „die Wirklichkeit, die sich nach allen Seiten vereinzelt und verflüchtigt, sammelt, festhält und zur Dauer zwingt."

b) in der Fachästhetik.

Wenden wir uns dem Gebiet der neuen Fachästhetik zu, so ist zunächst festzustellen, daß es eine naturalistische Fachästhetik nicht gab. Sie ist in ihrer Gesamtheit unter dem Stichwort „Ueberwindung des Naturalismus" einzureihen. In ihrer Methode allerdings ist sie völlig bestimmt durch den Geist der Zeit, d. h. den Geist des empirischen Forschens. Im Gegensatz zu der früheren Aesthetik verzichtet sie auf jede deduktive Wesensbestimmung der Kunst und bedient sich allein der induktiven Methode der Psychologie. Aber inhaltlich bietet sie dem Naturalismus fast keine Stütze.

Eine Ausnahme bildet allerdings in gewisser Hinsicht Konrad Lange. Er steht der Nachahmungstheorie des Naturalismus recht nahe. Der Grund dafür ist wohl vor allem darin zu suchen, daß es das Ziel seiner Aesthetik ist, den Kunstgenuß als bewußte Selbsttäuschung (Illusion) darzulegen. Er nimmt daher in seinen Ausführungen im wesentlichen den Standpunkt des Betrachters ein, ohne sich mit dem Wesen des künstlerischen Schaffens näher auseinanderzu-

setzen. Als Betrachter verzeichnet und begründet er die Unterschiede zwischen Kunstwerk und Natur, wie sie von außen geschehen erscheinen: Der zeitlich beschränkte Rahmen in der Poesie z. B. verlangt Konzentration und Auswahl des in der Wirklichkeit Gegebenen, auch im wirklichkeitsnahen Konversationsstück. Die Notwendigkeit einer solchen Umformung der Wirklichkeit durch den Künstler macht ihn aber am Grundsatz der Nachahmung nicht irre: „Konzentration, Auswahl usw. . . durch all das wird zwar das Nachahmungsprinzip verdunkelt, aber keineswegs widerlegt", und er verweist darauf, daß die Griechen, die doch in ihrer Kunst am meisten abgekürzt, verändert und gesteigert haben, niemals daran zweifelten, daß die Poesie Nachahmung der Natur sei[85]).

Allerdings legt Lange sehr starken Nachdruck auf die Rolle des Temperamentes. Kunst ist „Natur gesehen durch ein Temperament, d. h. umgestaltet durch eine starke empfindende und gleichzeitig mit den Gesetzen der künstlerischen Darstellung vollkommen vertraute Persönlichkeit"[86]). „ . . . Das Auge des Künstlers ist keine photographische Kamera, sondern ein lebendiges Organ, das mit dem ganzen psychischen Organismus des Menschen in Verbindung steht und dadurch ganz wesentlich beeinflußt wird"[87]).

Daß er aber auch durch solche Zugeständnisse nicht dazu kommt, das künstlerische Schaffen als Gestaltung eines geistigen Gehaltes zu begreifen, erhellt deutlich aus einer Anmerkung, in der er die Deutung der Kunstschönheit als Uebereinstimmung zwischen Form und Inhalt als auf der Voraussetzung einer genauen Uebereinstimmung der Form des Kunstwerks mit der Form des betreffenden Naturgegenstandes beruhend auffaßt[88]). Trotzdem kann man Langes Werk nicht als vollwertige Stütze des Naturalismus auf dem Gebiet der Fachästhetik bezeichnen, da diese Bemerkungen über das Verhältnis von Kunstwerk und Natur nur nebenbei, in Nebensätzen sozusagen zu finden sind, und Lange sie durchaus nicht als seine „Lehre" meinte und vertrat.

K. Groos macht insofern ein leichtes Zugeständnis, als er neben der freischaffenden, noch eine naturnachahmende Phantasie annimmt[89]), die er damit rechtfertigt, daß der Künstler, wenn er durch seine ästhetische Bewunderung veranlaßt, die Natur nachahmt, in besonders hohem Grade die Fähigkeit besitzt, gleichsam den „ästhetischen Schein" abzulösen, so daß seine Reproduktion für den Laien nicht eine Doublette der Wirklichkeit ist, sondern auch eine Offenbarung[90]). Da Groos jedoch den Hauptnachdruck auf die freischaffende Phantasie legt, so steht seine Aesthetik der naturalistischen im Grunde doch absolut fern.

Als Grundlage bewahrt sich die Fachästhetik — mit Ausnahme von K. Lange — die Auffassung, daß das künstlerische Schaffen ein rein innerlicher, einer Bestimmung durch Verstand oder Willen weit-

hin entzogener Prozeß ist, daß die Kunst als die Welt des „ästhetischen Scheins" im unbedingten Gegensatz steht zur praktischen Wirklichkeit. Sie bemüht sich daher eingehend um das Wesen der dichterischen Phantasie als der Grundlage alles künstlerischen Schaffens. W. Dilthey ist hier mit seinem Aufsatz „Goethe und die dichterische Phantasie"[91]) der Anreger für die ganze folgende Generation von Aesthetikern geworden.

Man erkennt, wie schon das einfache Erinnerungsbild eine Metamorphose des Wahrnehmungsbildes ist. „Wie es keine Einbildungskraft gibt, die nicht auf Gedächtnis beruhte, so gibt es kein Gedächtnis, das nicht schon eine Seite der Einbildungskraft in sich enthielte. Wiedererinnern ist zugleich Metamorphose"[92]). Dilthey sieht die Ursache dieser Metamorphose vor allem in dem Wirken der „Lebensbezüge": die erinnerte Vorstellung baut sich von einem bestimmten inneren Gesichtspunkte aus auf; „sie nimmt dabei nur soviel Elemente aus dem Tatbestand, der von der Wahrnehmung zurückblieb, als Baumaterial auf, als die gegenwärtigen Bedingungen mit sich bringen, und diese erteilen dem Bilde seine Gefühlsbeleuchtung durch die Beziehung zu dem gegenwärtigen Gemütszustand in Aehnlichkeit oder Kontrast"[93]). K. Groos bestimmt die bei der Metamorphose wirksamen Funktionen als das Walten der Assoziationen[94]) und das „monarchische Prinzip des Bewußtseins", das nur die (subjektiv) kraftvollsten Züge eines Gegenstandes im Bewußtsein bewahrt und die anderen versinken läßt[95]).

Was schon bei der Bildung einfacher Erinnerungsvorstellungen wirkt, wirkt natürlich in erhöhtem Maße in der freigestaltenden Phantasie des Dichters — Dilthey nennt sie ein Denken in Bildern[96]) — deren Kennzeichen an sich eine „besondere Mächtigkeit der einfachen Vorgänge von Wahrnehmung, Gedächtnis und Reproduktion" ist[97]). Der Gegenstand der Dichtung ist „nicht die Wirklichkeit, wie sie für den erkennenden Geist da ist, sondern die in den Lebensbezügen auftretende Beschaffenheit meiner selbst und der Dinge. Hieraus erklärt sich, was uns ein lyrisches Gedicht oder eine Erzählung sagen läßt — und was für sie nicht existiert"[98]).

Auf diese Tatsache gründet auch E. Landmann-Kalischer ihre Bestimmung der Wahrheit in der Kunst[99]): nicht die Wiedergabe einer ersten Wahrnehmung in ihrer (notwendig verstandesmäßig rekonstruierten!) verwirrenden Vielseitigkeit empfinden wir im Kunstwerk als Wahrheit, sondern die Wiedergabe der nach den Gesetzen der Erinnerung vereinfachten Wahrnehmung[100]).

„Was in unserer Vorstellung des Gegenstandes nicht enthalten ist, wirkt, mag es auch noch so deutlich im Gegenstand selbst enthalten sein, in der künstlerischen Darstellung als Abschweifung oder Verlogenheit."[101]). „Die Kunst gibt nicht die objektive Welt, sondern sie ist Darstellung der psychischen Welt"[102]). „In demselben

Ausschnitt aber und in derselben Modifikation, in der uns die Sinneseindrücke (und mit ihnen die objektive Wirklichkeit) durch Erinnerungsvorstellungen gegeben sind, finden wir sie wieder in der Kunst[103]). Zwischen den Phantasie- und den Erinnerungsvorstellungen besteht kein genereller Unterschied. Wenn jene sich durch die willkürliche Synthese ihrer Elemente von diesen unterscheiden, so geht die passive Form der Phantasietätigkeit doch unmittelbar aus den gewöhnlichen Erinnerungsfunktionen hervor, und unter dem Einfluß unserer Gefühle und unseres Willens wandeln sich die Erinnerungs- in die Phantasiebilder um[104]).

Auf der neuerworbenen psychologischen Grundlage untersucht man nun auch die schon so oft von den Dichtern und Aesthetikern empfundene Verwandtschaft zwischen schöpferischer Phantasie und Traum. Gemeinsam ist dem Traum und der schöpferisch tätigen Phantasie das Entstehen von anschaulichen Bilderreihen (C. Du Prel)[105]). Gemeinsam ist dem Träumenden und dem dichterisch Schaffenden außerdem, wie Dilthey feststellt, daß sie ihr eigenes Inneres in die Gestalten pressen und sie dann als Realitäten betrachten, ja sich zum Teil vor ihnen fürchten[106]). Der Künstler gleicht nach Fr. v. Hausegger dem Träumenden insofern, als er gleichsam absorbiert wird von seiner Idee, von seinem Gegenstand und sein ganzes Seelenleben auf Reize von der Außenwelt während des Schaffens nur in bezug auf diese Phantasiewelt reagiert. So geben Natur (d. h. die ihn affizierenden Mächte) und Gedankenwelt der dichterischen Phantasie gleichsam den Anstoß und die Bewegungsrichtung wie Geistes- und psychische Reize dem Traum. Das Wesentliche aber muß der Dichter aus eigenem Fonds dazugeben[107]).

Der freigestaltende Künstler, so führt K. Groos aus, der dem Wirken der schöpferischen Phantasie besonders feinfühlig nachzutasten versuchte, hat sozusagen die Fähigkeit, wachend zu träumen: er läßt das Spiel der Assoziationen frei walten wie im Traum und steht dabei doch beobachtend darüber. Es ist ihm vom Verstand oder der Sinnlichkeit aus irgend eine Anregung gegeben, die ihn in produktive Stimmung versetzt; er wirft sozusagen diese äußere Anregung in die Flut der Phantasie hinein und beobachtet nun, was daraus wird. Es entwickelt sich ein kaleidoskopartiges Treiben. Die von außen gegebene Vorstellung wird durch Assoziationsbilder modifiziert. Plötzlich erfaßt ihn eine Konstellation. Er hebt diese besondere Ausgestaltung der ursprünglich gegebenen Vorstellung heraus und hält sie fest, während zugleich das übrige Phantasietreiben wieder vor seinem Bewußtsein versinkt. Das ist der Augenblick der ersten Konzeption, deren weitere Ausgestaltung dann bewußt erfolgt[108]).

Was den Inhalt der Bilder der freischaffenden Phantasie anlangt, so erkennt man nun, daß sie in erster Linie Wunschbilder sind[109]) (vgl. die Traumdeutungen der Psychoanalyse!). M. Dessoir sieht die Haupt-

quelle für das Phantasieschaffen in der Lust am Anderssein: In die Kunst „hat sich schließlich geflüchtet, wovon der Mensch träumt und schweigt . . . Wie das launische Spiel unserer müßigen Stunden sich vornehmlich in Umformungen des Ichs gefällt, so ist es dem Dichter Bedürfnis und Freude, sich gänzlich umzufühlen. Er protestiert gleichsam gegen das Schicksal, das ihn für Lebenszeit an dasselbe bürgerliche Individuum, an sein Ich gekettet hat"[110]). So schafft die Kunst eine Welt, die die Wirklichkeit an beglückender Kraft weit übertrifft, weil in ihr wirklich wird, was dem Menschen — zunächst subjektiv — wesentlich und bedeutungsvoll wird. In objektiverer Auffassung findet sich der Gedanke in Volkelts Aesthetik, in der dem Naturalismus gegenüber aufgestellten Forderung des „menschlich bedeutungsvollen Gehalts" für das Kunstwerk, derzufolge das Kunstwerk einen Gehalt darstellen soll, der „Zweck und Wert des Menschlichen offenbart"[111]).

Die Wirklichkeit: vielfach bearbeitetes und umgestaltetes Material, nicht aber Objekt des Kunstwerks, das dichterische Schaffen ein wesentlich irrationaler Prozeß, darüber sind sich alle diese Aesthetiker einig. Aber erst Dessoir wendet sich mit dieser Erkenntnis ausdrücklich gegen die Nachahmungstheorie des Naturalismus[112]). Er gibt dabei in glücklichen prägnanten Formulierungen die Antwort gerade auch auf die Frage: „Kunstwerk und Natur".

Wenn auch der künstlerische Mensch ein leidenschaftliches Streben zur Wirklichkeit hin hat, führt er etwa aus, so kann doch „das Wesen der Kunst nicht damit erschöpfend bezeichnet werden, daß man es naturalistisch deutet, sondern man muß die Ueberwindung der Wirklichkeit als einen Grundzug der Kunst anerkennen"[113]). Denn der künstlerische Vorgang ist „Umsetzung eines Seelischen in ein Körperliches"[114]). „Die künstlerische Darstellung von Stimmungen, Begebenheiten, Charakteren . . . ist ein allmähliches Entwickeln einer Totalanschauung, ein rein innerlicher Prozeß, dessen einzelne Glieder und Verbindungsgesetze unabhängig vom Außen sind . . . unter dem Anschein einer getreu wiedergegebenen Wirklichkeit entfaltet sich ein aus intimstem Selbstgenuß hervorgegangenes Phantasiegebilde"[115]).

Das Seiende ist also nur „ein Mittel, freilich ein fast allen Künsten unentbehrliches und durchweg bedeutsames". Es „hat für den Künstler den Wert, ihn zu wecken, sobald es mit dem innerlich Vorbereiteten zusammenstößt"[116]).

Durch die besondere Art ihrer Forschung dem schaffenden Künstler näher verbunden als in früheren Zeiten stimmt die Fachästhetik so durchaus überein mit der Auffassung des dichterischen Kunstwerks, wie sie von Dichtern wie Th. Mann vertreten wird: das Kunstwerk ist die Gestaltung der inneren Welt des Dichters, seines Erlebens an der Welt, seines „Ergriffenseins von der Natur", wie Utitz[117]) es ausdrückt, nicht Darstellung der Natur. Die Anschau-

ung, daß die Kunst eine Idealisierung der Natur sei, stellt nach B. Croce den wahren Vorgang nur umgekehrt, nicht in der richtigen Reihenfolge dar, da der Künstler nicht von der äußerlichen Wirklichkeit ausgeht, um sie zu modifizieren, indem er sie dem Ideal nähert; sondern vielmehr vom Eindruck der äußeren Natur zum Ausdruck und zum Ideal und von diesem zum natürlichen Vorgang schreitet, den er zu einem zur Reproduktion des idealen Vorgangs geeigneten Hilfsmittel umschafft[118]). „Seine Welt zeige der Künstler, die niemals ist und niemals sein wird", schrieb Olbrich über das Ernst-Ludwigs-Haus in Darmstadt[119]). Auf demselben Boden stehen auch Walzel, Ermatinger und Hefele.

Und noch einmal wird ein Gedanke Diltheys fruchtbar: nämlich, daß das Erleben des Dichters sich von dem des Nichtdichters unterscheidet. Nicht jeder, der „erleben" kann, führt Walzel aus, d. h. der sich auf die Bedeutsamkeit besinnt, die ein einzelner Eindruck für sein Ich und dessen Innenleben besitzt, ist ein Dichter, obwohl diese Fähigkeit zu erleben eine Vorbedingung für den Dichter ist, sondern der Künstler wird durch die Eigenart seiner Phantasie getrieben, in ganz bestimmter Weise zu erleben, wie seine Phantasiebegabung es verlangt. Ihm drängt sich das Erleben als vorgeformter Stoff auf[120]). Hefele scheidet zwischen dem Erleben des Dichters als Dichter und des Dichters als Menschen. Dieses bleibt für die Dichtung ohne jede Bedeutung. Als „Dichter" dagegen erlebt er nur Dichtung[121]), d. h. die ganze Dynamik des Erlebens vollzieht sich im Wort. Der wirklich schöpferische Mensch empfindet das gestaltungsfähige Erlebnis von vornherein — damit stimmt er mit Walzel überein — schon als Stoff und Form[122]). „Idee" ist ihm der schöpferische Ueberschwang des Erlebens. „Aus der Idee allein lebt alles Schöpferische. Jener schöpferische Ueberschwang des Erlebens . . . . ist nichts anderes als die Idee, die selber Erfahrung, Leben und Körper geworden, bewegt von innen nach außen strömt und ihr höheres und reineres Leben in die ihr entgegentretende Masse äußerer Erfahrung trägt. Sie reinigt zunächst diese konkrete Erfahrung im Behältnis des Bewußtseins, durchglüht sie und scheidet jene Elemente des Rationalen und Materiellen, des Zufälligen und der innerlich unbegründeten Wirkung aus"[123]). Ermatinger sieht das besondere Erleben des Künstlers nicht so sehr darin, daß er mit dem Stoff schon intuitiv die Form erfaßt, als darin, daß er unmittelbar deutend in den Kern des Geschehens eindringt. Er schreibt: „Nur der Dichter erlebt symbolisch im Stoff die Idee, mit der Idee den Stoff", wobei „Idee" zu fassen ist als „geistige Schau einer erlebten Wirklichkeit", als „Zusammenfassen mannigfaltiger Wirklichkeitsbilder in eine intuitive geistige Einheit"[124]).

Das Kunstwerk ein Bild der Wirklichkeit, das geläutert ist von allem verwirrenden Zufälligen, vom Läppischen und Trivialen, das

steht auch für diese psychologische Aesthetik fest. Darin berührt sie sich eng mit der Klassik und dem Frührealismus. Aber in der Begründung dieser Läuterung, dieser Typisierung und Beschränkung auf das Wesentliche geht sie ihre eigenen Wege. Sie begründet psychologisch: einmal damit, daß die Phantasiebilder nach den gleichen Gesetzen wie die Erinnerungsbilder sich aufbauen, d. h. vereinfacht, beschränkt auf die — subjektiv — kraftvollsten Züge; was von der einzelnen Phantasievorstellung gilt, gilt auch für das ganze Kunstwerk. Dieses entsteht organisch (Ermatinger gebraucht die alte Formel „in Analogie des natürlichen Hervorbringens"[125])) als Ausdruck eines Erlebnisses, wir können sagen, eines Werterlebnisses des Künstlers an der Wirklichkeit. Alles, was nicht zum Ausdruck dieses Erlebens des Künstlers — Ermatinger und Hefele gebrauchen wieder den Ausdruck „Idee" — sich bietet, wird aus dem Kunstwerk ausgeschaltet, so daß sich ein in diesem subjektiven Sinn „reines, geläutertes Bild" ergibt.

Die psychologische Aesthetik, die auf jede Begründung mit einer Weltanschauung verzichtet, hat natürlich keine Möglichkeit, diesen „wesentlichen Gehalt" des Kunstwerks zu irgendeinem objektiv wesentlichen Gehalt der Wirklichkeit in Beziehung zu setzen. Erst bei Hefele finden wir wieder die Anschauung, daß das Genie mit seinen Ideen „in das Göttliche und Ewige hinaufreicht". Hefele setzt auch mit anderen Formulierungen deutlich eine idealistische Weltanschauung voraus, ohne sich aber in seinen ästhetischen Abhandlungen philosophisch mit ihr auseinanderzusetzen[126]).

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts tauchen jedoch neben der psychologischen Aesthetik auch wieder Strömungen auf, die die Aesthetik von Neuem in einer bestimmten philosophischen Weltanschauung verankern wollen. Man knüpft dabei vor allem an Hegel und Schopenhauer an. Auch die Kantstudien werden wieder erneuert. Diese Wendung in der Aesthetik ist Ausdruck für die allgemeine Abkehr vom positivistischen Denken am Ende des 19. Jahrhunderts[127]). Trotzdem bleiben die „Versuche", „Grundzüge" usw. im wesentlichen vereinzelte Experimente; es fehlt ihnen an Resonanz und Stoßkraft, so daß hier nur noch zwei Arbeiten erwähnt werden sollen, die an die neuesten Strömungen in der Philosophie anknüpfen.

In einem Aufsatz in der Zeitschrift für Aesthetik 1921/22[128]) kommt L. Volkmann, auf Vaihingers Philosophie des „Als ob" fußend, zu folgender Definition: „Kunst ist die Fähigkeit besonders veranlagter Menschen, vermöge ihrer schöpferischen Phantasie die Erscheinung der Wirklichkeit mittels einer „wertvollen Fiktion" klarer, einheitlicher und tiefer aufzufassen als die andern und diese Auffassung in Werken zur sinnlichen Darstellung zu bringen, durch welche sie den anderen diese ihre klarere und tiefere Auffassung auf dem Wege der Illusion (bewußter Selbsttäuschung)[129]) übermitteln, wodurch in diesen das Gefühl tieferen Begreifens der Er-

scheinungen und der Bereicherung ihrer Vorstellungswelt, und ein beglückender und befreiender Genuß erzeugt wird." In ihrer Aussage über das künstlerische Schaffen geht diese Definition allerdings nicht wesentlich über das in dieser Zeit Geläufige hinaus.

Interessanter ist die Abhandlung W. Meckauers „Wesenhafte Kunst" (1920), in der der Verfasser durch den Begriff der „ästhetischen Idee" eine Brücke zu schlagen sucht zwischen Kant und Husserl, indem er gleichzeitig auf die Verwandtschaft zwischen Husserls Phänomenologie und den neuen Kunstrichtungen des Expressionismus usw. hinweist. „So wie die phänomenologische Einstellung alles Tatsächliche ‚einklammert', d. h. dahingestellt sein läßt, um sich in das ‚Wesen', in den noematischen Kern des Seienden oder Nichtseienden — ganz gleich — zu vertiefen, so erstreben alle jene modernen Literatur- und Kunstrichtungen, die man mit den Schlagworten ‚Expressionismus', ‚Aeternismus', ‚Neuromantizismus', ‚Symbolismus' usw. belegt hat, das Ausscheiden des als wirklich Anerkannten und den Vorstoß in den eigentlichen ‚Kern' dieses Wirklichen . . ."[130]).

Der Künstler hat nach Meckauer die Schau des Wesens der Dinge, aber sie ist unaussprechlich. Sein unausgesetztes Bemühen, sie auszusprechen, führt ihn zu der Darstellung einer „ästhetischen Idee", d. h. der „Schaurichtung" auf dieses Wesen — zu jedem „Wesen" gibt es unendlich viele Schaurichtungen, daher auch unendlich viele ästhetische Ideen. — Doch auch diese Schaurichtung kann nicht direkt, kann nur symbolisch dargestellt werden durch die „gegenständliche Vertretung". Die — intuitive — Einsicht in die Möglichkeit einer gegenständlichen Vertretung ist die spezifisch künstlerische Begabung[131]).

Die Einstellung des Künstlergeistes als eines Erschauenden entspricht der des Phänomenologen, nicht aber die Darstellung; denn die Kunst zergliedert nicht das Erlebnis „in noematischer Hinsicht", Kunst „beschreibt nicht das Erscheinende als solches getreu und in vollkommener Evidenz", sondern Kunst präsentiert nur ein Erlebnis durch gegenständliche Vertretung[132]).

So sieht Meckauer also in der Kunst dieselbe Wendung wie in der Philosophie, d. h. eine neue Einstellung auf eine „essenzielle" Erlebnisweise des als naturalistische Wirklichkeit Gegebenen anstelle der bisherigen „existentiellen"[133]). Der Künstler hat nun wieder — wie in der idealistischen Philosophie — die Fähigkeit, über diese Wirklichkeit hinaus in das Reich des Absoluten zu schauen und in seinem Kunstwerk wenigstens die Richtung seines Schauens zu gestalten.

Diese letzten Ausführungen greifen allerdings vor in einen Zeitraum, mit dem sich erst der folgende Abschnitt näher beschäftigen wird, in die Zeit des literarischen „Expressionismus".

V. Kapitel.

Der Expressionismus.

Mit großem Pathos scheidet sich der Expressionismus von der Kunst der vorhergehenden Zeit, die die Existenz einer objektiv gegebenen „Wirklichkeit" anerkannte, sie im Kunstwerk gestaltete[1]). „Mit der aufkeimenden Einsicht, Wirklichkeit und Kunst seien nicht ein Abhängiges, sondern sie schlössen sich aus, beginnt die Epoche der jüngsten Kunst", heißt es in den „Weißen Blättern"[2]). Und zwar empfindet die jüngste Kunst sich als etwas völlig Neues, das auch nicht durch die schmälste Brücke mit dem Vergangenen verbunden ist: „Der Expressionismus hat mit dem Impressionismus (das Wort steht hier für Wirklichkeitskunst) nicht zu tun. Er kam nicht aus ihm. Er hat keinen inneren Kontakt, nicht einmal den des Neuen, der den Alten erschlägt", schreibt Edschmid[3]). Diese Kunst ist „Ausdruck einer neuen Stellung zur Welt"[4]).

Wie der Impressionist (im Sinne Hamanns!) das Vorhandensein einer objektiven Wirklichkeit leugnet, so sieht auch der Expressionist in der „Normalwelt" eine „Hypothese", eine „Konstruktion" des Intellektes: In einem Aufsatz „Biologie und Kubismus" bespricht A. Behne im „Sturm" 1915/16 das Buch „Bausteine zu einer biologischen Weltanschauung" von J. Baron v. Uexküll, weil er in ihm die weltanschauliche Begründung für den Kubismus sieht. Uexküll stellt dar, daß es keine „Normalwelt" gibt, da jedes Lebewesen seine eigene Welt hat, die zudem noch zerfällt in eine Merk- und eine Wirkungswelt, die in ihrem Umfang nicht übereinzustimmen brauchen. An der unendlichen Beweglichkeit und Vieldeutigkeit dieses Weltbildes begeistert sich Behne: „Das ist eine Welt, die wir erleben, die unsere Phantasie erregt, wieder zu unseren lebendigen Sinnen spricht und uns von der Kälte registratorenhafter Ueberlegenheit erhebt zur Wärme religiöser Bindung"[5]). Ein „alles umspannendes Weltgefühl" statt des „atomischen verstückten des Impressionismus"[6]), „religiöse Bindung", danach geht die Sehnsucht der jungen Generation. Mit inbrünstiger, verzweifelter Gebärde streckt sie die Hände nach dem Absoluten, dem Unbedingten, da sie zu erstarren fürchtet in der kalten Welt des Verstandes, in der Subjekt und Objekt sich ewig unerreichbar gegenüberstehen. Während der Impressionist, da das „Draußen", das „Objektive" nun einmal nicht zu erkennen, nicht zu fassen ist,

sich eben auf das rein Subjektive des individuellen Eindrucks beschränkt, stürmt der Expressionist fanatisch gegen diese Wirklichkeit an, um ihr nicht mit den Kräften des Intellektes, sondern mit denen des Geistes ihr absolutes Wesen zu entreißen. Er gibt seine Stellung außerhalb, gegenüber dieser Wirklichkeit auf; bohrt sich in sie ein, geht in unendlicher Wandlungsfähigkeit in ihr auf, um sie — intuitiv — in ihrer Ganzheit zu erfassen. „Die Wirklichkeit vom Umriß ihrer Erscheinung zu befreien, uns selbst von ihr zu befreien, sie zu überwinden, nicht mit ihren eigenen Mitteln, nicht, indem wir ihr entfliehen, sondern sie umso inbrünstiger erfassend, durch des Gesichtes Bohrkraft, Beweglichkeit, Klärungssehnsucht, durch des Gefühles Intensität und Explosivkraft sie besiegen und beherrschen . . . das ist der gemeinsame Wille der jüngsten Dichtung"[7]). „Die jüngste Kunst vermeidet nicht feig die Wirklichkeit . . . der Geist stürmt fanatisch gegen sie an, umarmt sie, um sie zu überwinden . . . Diese Kunst erstrebt nicht Wiedergabe der durch die Determinanten entstellten Erscheinung und Konstellation, sondern sie will die Zufälligkeiten abreißen, so daß das Wesen hervorbricht"[8]). Die „göttliche Intuition" führt in jene Tiefe des eigenen Gemütes, da Subjekt und Objekt nicht mehr geschieden sind. „Niemand zweifelt, daß das Echte nicht sein kann, was uns als äußere Realität erscheint. Die Realität muß von uns geschaffen werden, der Sinn des Gegenstandes muß erwühlt sein. Begnügt darf sich nicht werden mit der geglaubten, gewähnten, notierten Tatsache, es muß das Bild der Welt rein und unverfälscht gespiegelt werden. Das aber ist in uns selbst."

In seiner Schau „entfaltet sich ihm das Gefühl maßlos", er überschreitet die Grenzen seiner Individualität, wie er die Wirklichkeit aus den Grenzen der individuellen Einmaligkeit löst. „Der Expressionist sieht nicht mit seinen eigenen individuellen Augen, der Expressionist sieht. Der Expressionist fühlt nicht die unorganische Häufung von Empfindungen, die ihm ein äußerer Eindruck zufällig übermittelt, der Expressionist fühlt . . ."[9]). Seine Hand „greift nach dem, was hinter den Tatsachen steht"[10]), „. . . nun gibt es nicht mehr die Kette der Tatsachen: Fabriken, Häuser, Krankheiten, Geschrei und Hunger. Nun gibt es ihre Vision . . . Alles bekommt Beziehung zur Ewigkeit. Der Kranke ist nicht nur der Krüppel, der leidet. Er wird die Krankheit selbst, das Leid der ganzen Kreatur scheint aus seinem Leib . . ."[11]).

Der Dichter wird wieder zum „Seher"[12]). Er „erleidet Gesichte", er ist das — willenlose (wie ein bei Solger!) — Werkzeug der Notwendigkeit, die durch ihn schafft. „Das Gesicht muß gekündet werden, also schafft sich die Notwendigkeit ein Werkzeug. Je leidensfähiger der Mensch ist, desto zahlreicher und desto stärker sind seine Gesichte. Der einzige Zusammenhang zwischen der Persönlichkeit des Menschen und seinem Gesicht ist eben seine Leidensfähigkeit.

Denn, um sein Gesicht zu gestalten, „muß er sein Selbst vergessen und seine Mittel verlernt haben"[13]).

Wenn der Dichter bei der Gestaltung seiner Vision der Wirklichkeit gewisse Ausdrucksmöglichkeiten entlehnt, so hat er die Freiheit, diese „Requisiten" mit voller Willkür zu verwenden. Was er durch diese Ausdrucksmöglichkeiten, die er „wie eine Haut von den Erscheinungen abnimmt", sichtbar machen will, ist ja „das der Wirklichkeit Fremdeste: Geist, Fühlen, Wollen"[14]). „Das Evangelium von der Herrlichkeit und dem Triumph des Geistes wird verkündet; man treibt groteskes Spiel mit der Wirklichkeit, um ihre Ohnmacht zu zeigen . . ."[15]). Ja, einige Expressionisten gehen noch weiter in der Betonung des rein geistigen Charakters der Kunst, weiter auch als die romantische Aesthetik in ihrer abstraktesten Fassung. Sie leugnen jede, auch die geringste Beziehung zwischen Wirklichkeit und Kunstwerk. Die Vision, in der sie sich des „Transzendentalen, des Metaphysischen bemächtigen, ist durch keine notwendige Beziehung an die Wirklichkeit gebunden. „Im Gesicht ist die Erscheinungsform der Wirklichkeit ein Einzelfall. Die Erscheinungsformen des Gesichtes sind ebenso Wirklichkeiten wie die Wirklichkeiten der Außenwelt"[16]). Daher können auch Erscheinungsformen, die der Wirklichkeit entnommen sind, nicht zu ihrem Ausdruck werden, „Natur" ist jedes Kunstwerk seinem Entstehen nach, indem es organisch wächst. Da seine Wurzeln aber im Geiste liegen, kann sein Organismus, solange er wirklich natürlich ist, nicht die wesensfremden Formen äußerer Organismen tragen"[17]).

Als „Dichter der Unwirklichkeit" wird Max Brod von L. Rubiner gefeiert[18]), weil in seinen Romanen und Novellen „die Wirklichkeitswerte vernichtet und neue Ebenen des Bewußtseins gefunden" sind[19]). Es heißt da z. B.: „Für Brod sind die Empfindungserlebnisse, die während des Schaffens bei der starken Vorstellung der Form erscheinen, zu den Richtlinien eines neuen Raums innerhalb des produktiven Bewußtseins geworden. In seinem Roman ‚Schloß Nornepygge' schafft er Gestalten, die eine Funktion der Form sind. Es könnte noch bloße Technik sein. Nun aber wird das Dichten, wenn die Form als eine Wirklichkeit genommen ist, und Brod sieht diese neue Wirklichkeit des Lebens als eine riesenhafte und unerschöpfliche Raumsphäre mit neuen Straßen und ihren neuen Abenteuern vor sich. Er schildert in der Novelle ‚Das tschechische Dienstmädchen' jenes Bewußtwerden der Transsubstantiation von scheinbar abstrakten Dingen zu räumlichen . . ."[20]).

Eine unüberbrückbare Kluft trennt daher die Sprache des expressionistischen Künstlers von der Sprache des Alltags. Sie wird völlig irrational. Der Expressionismus zieht selber die Parallele zu den Mystikern, die „nur noch mit den Worten klimperten und rauschten", „verwirrend und dahinter eine dunklere Wirklichkeit an-

deutend"[21]). „Ein Kunstwerk gestalten heißt ein Gesicht sichtbar machen. Nicht aber sich über das Gesicht verständigen." Das Wort wird aus dem Verband des Satzes losgelöst, verselbständigt: „Dichter sind Wortkünstler, sie künden ihr Gesicht in Worttönen . . . Das Gesicht, die Vision des Dichters, besteht aus Vorstellungen. Diese Vorstellungen gestaltet er in rhythmischen Wortreihen. Die optischen Vorstellungen werden im Inhalt der Worte gegeben, die akustischen Vorstellungen im Laut der Worte, die Bewegungsvorstellungen im Rhythmus"[22]).

So schwingt sich die Kunstauffassung im Expressionismus wieder hinauf in die kühlen Sphären erdferner Abstraktion, sie greift hinaus in das Reich des Transzendenten, des Metaphysischen. Sie ist in ihrem Teil Ausdruck jenes geistigen Umschwungs um die Wende des 20. Jahrhunderts, in dem die Menschheit sich abwandte von der Welt des Meß- und Wägbaren, um hineinzutauchen in die Welt des Unmeß- und Unwägbaren, des Irrationalen. Nahe Verwandtschaft verbindet die expressionistische Kunstauffassung mit der Philosophie Henry Bergsons: Er spricht der Zeit im Gegensatz zu Kant den homogenen Charakter ab und kommt so zu seiner Auffassung der seelischen Zustände als einer „irrationalen Konfusion", die jede Determinierung ausschließt, wodurch das „innere Ich" (nicht das äußere sozial-repräsentative) sich als willensfreie Persönlichkeit bestimmt — eine Voraussetzung für die expressionistische Kunst[23]). In seiner Philosophie des élan vital ist jene leblose Starrheit der durch den Verstand begriffenen Welt gelöst in ewige, irrationale Bewegung, die nur der intuitiven Schau faßbar ist. Bergson findet daher auch warme Anerkennung in den Kreisen des Expressionismus. Viel weniger beachtet wird dagegen E. Husserls „Phänomenologie", in der die Methode der „Wesenserschauung" noch wesentlich vertieft und systematisch begründet wird, und die daher von den Expressionisten als wertvoller Bundesgenosse hätte empfunden werden können. Der Grund dafür liegt wohl darin, daß der ganze abstrakte Charakter und die scholastische Terminologie den Zugang zu dem System sehr erschweren[24]). Tiefen Eindruck machte auf die junge Generation auch die neue Wissenschaft der Psycho-Analyse, durch die zum erstenmal ein Licht fällt in jene von Denkern und Dichtern erahnten Tiefen des unbewußten Seelenlebens, in denen die Grenzen der menschlichen Persönlichkeit sich öffnen und das Individuum umfangen, umschlossen und genährt wird von dem Ueberindividuellen[25]).

Wie in der Kapitel IV besprochenen Fachästhetik, so findet sich auch in der expressionistischen Aesthetik — allerdings weniger bewußt und nicht programmatisch — mancher Anklang an Kant und die romantische Philosophie. Man feiert Kant um seiner „kopernikanischen Umwälzung" willen, nach der der Geist die Dinglichkeit regiert[26]). Solgersche Gedanken fanden wir bei L. Schreyer. An

Fichte klingt es an, wenn Hatvani[27]) — allerdings mit Beschränkung auf den Dichter — schreibt: „Der Expressionismus stellt wiederum die Apriorität des Bewußtseins her. Der Künstler spricht: Ich bin das Bewußtsein, die Welt ist mein Ausdruck."

Aber während der romantische Aesthetiker die Kunst und seine Kunsttheorie einreiht in ein philosophisches System, verabscheut der Expressionist alles „Systematische". Die expressionistische Kunst ist Ausfluß eines starken geistigen Erlebens der Menschheit des Abendlandes, das sie packte, überwältigte und erschütterte, als Vorbote gleichsam jenes äußeren Weltgeschehens, das an den Grundlagen ihrer Kultur und Zivilisation rüttelte. Der Expressionist fühlt seine Kunst als Ausdruck dieses Erlebens. Er hat nicht das Bedürfnis nach sachlicher Erklärung, nach Einordnung und Registrierung. So ist seine Kunstauffassung selbst vielmehr Pathos, Ausdruck eines Welt- und Persönlichkeitsgefühls als wissenschaftliche Besinnung.

Schluß.

Ueberblicken wir noch einmal den Weg, den uns die vorstehenden Betrachtungen geführt haben, indem wir ihn nun ausschließlich auf die Alternative „Wiedergabe oder Umschmelzung der Natur" hin beleuchten.

„Wiedergabe der Natur", das war im Grunde die Forderung des Rationalismus: die Arbeit, die der Dichter an der Natur vorzunehmen hatte, bestand darin, an seinem Gegenstande das nach Gesichtspunkten des Verstandes und des guten Geschmackes Passende zu addieren und das Unpassende zu substrahieren. Auch seine Erfindung, seine Phantasietätigkeit war letzten Endes nichts anderes als solch ein äußerliches bewußtes und planmäßiges Zusammenfügen und Trennen kleiner Stücke „Wirklichkeit", die aber an sich nicht verändert wurden.

Neben der rationalistischen ging aber jene andere Richtung her, die die Alleinherrschaft des Verstandes bekämpfte und die Rechte des Gemütes und der Phantasie verteidigte. Ihr war es bestimmt, unterstützt durch die spekulative Philosophie Baumgartens und seiner Nachfolger, jene ungeheure Wandlung vorzubereiten, die in der Geniezeit wie in der ganzen Lebensauffassung so auch in der Kunstauffassung sich vollzog. Sie öffnete den Blick für die Bedeutung der Persönlichkeit des Künstlers für das Kunstwerk und dafür, daß das künstlerische Schaffen „kein Machen nach Zwecken durch Mittel", daß das Dichten keine Reportage ist, sondern ein schöpferischer Prozeß, an dem die ganze Seele teilhat und der in Bezirke hineinreicht, die der Bestimmung durch Willen oder Verstand durchaus entzogen sind.

Der Künstler: Schöpfer eines Mikrokosmus, schaffend wie die Natur, nicht Nachahmer der Natur; das Kunstwerk: Gestaltung eines inneren Bildes des Künstlers, in dem das Objekt eine innige Verschmelzung mit dem Subjekt eingegangen ist, umgeschmolzen wird also — diese Erkenntnis, die von nun an immer da herrscht, wo die Kunst als autonom, frei von äußeren Pflichten und Bedingungen betrachtet wird, ist die Errungenschaft der Geniezeit.

Die Grundformel für die Auffassung der neueren Zeit wurde von ihr gefunden; aber jede Generation, die diese übernahm, arbeitete in ihrer Weise an ihrer Ausgestaltung, vor allem durch die Anforderungen, die sie an die Qualitäten des dichterisch gestalteteten „inneren Bildes" stellte.

In ihrer Opposition gegen die Tyrannis des „guten Geschmackes" forderte die Geniezeit, daß sich die „ganze Welt" in ihm widerspiegle, d. h. keine Auswahl darf seine „Wahrheit" beeinträchtigen, indem sie die häßlichen, abstoßenden Züge ausschaltet. Im Prinzip der Stoffwahl war die Geniezeit also „naturalistisch", nicht aber in ihrer Auffassung vom künstlerischen Schaffen! Unter dem Einfluß der idealistischen Philosophie wandelt sich in der Klassik der Begriff der Wahrheit und damit auch die Anforderungen an das Kunstwerk. „Wahr" ist nun nicht mehr die historisch gegebene Wirklichkeit mit all ihren Zufälligkeiten und Dissonanzen und ihr möglichst getreues Abbild im Kunstwerk. Wahr ist vielmehr eine der materiellen Wirklichkeit zugrunde liegende geistige, die in jener nur unvollkommen zur Verwirklichung kommen kann, weil die Materie ein dem Geist widerstrebendes Prinzip ist. Aufgabe des Künstlers ist es, jene geistige Wirklichkeit, an der er als geistiges Wesen teil hat, in seinem Kunstwerk erscheinen zu lassen, d. h. er muß das Stück Leben, das er darstellt, so gestalten, als ob das geistige Prinzip, die Idee, restlos zur Erscheinung gelange, als ob es völlig von ihr durchdrungen wäre. Die idealistische Aesthetik fordert vom Künstler, daß seine Seele die Kraft besitze, in sich das Bild der von der Idee durchdrungenen Wirklichkeit, das Ideal, zu erzeugen, um dann die Wirklichkeit im läuternden Feuer seiner Phantasie zum Ausdruck dieses Ideales umzuschmelzen. Nur auf diese Weise kann er „Schönes" schaffen.

In dieser Kunstauffassung, die auch von vielen romantischen Aesthetikern geteilt wird, ist das Verhältnis zwischen der Natur und ihrer Wiedergabe im Kunstwerk gewissermaßen gesetzmäßig geregelt dahin, daß im künstlerischen, im „geläuterten" Bilde die wesentliche Grundform, die Struktur der Wirklichkeit, nicht verändert, nur gleichsam schärfer hervorgehoben wird.

Völlige Freiheit in der Umgestaltung der gegebenen Erscheinungswelt fordert dagegen diejenige romantische Aesthetik, die das Prinzip der romantischen Ironie vertritt, Freiheit, die auch vor keinem Eingriff in die Struktur zurückzuschrecken braucht. Die Wirklichkeit wird ihres eigenen Sinnes entkleidet, der souveränen Willkür des künstlerischen Ichs, dem Spiel der schöpferischen Phantasie völlig preisgegeben, die sie bei der Gestaltung ihrer Idee nach Belieben verändern und verwenden kann.

Der Realismus übernimmt im Wesentlichen die Forderung des Idealisierens, des Umschmelzens. Doch erfüllt er diese Forderung nicht mit einheitlichem Gehalt. Ihre gleichgesinnte, kongeniale Fortsetzung findet die klassisch-romantische Aesthetik in der Kunstauffassung des konkreten Idealismus von Vischer bis v. Hartmann: Das Kunstwerk ist Objektivierung des vom Dichter geschauten Urbildes, des Ideals. Vischer und v. Hartmann bemühen sich, mit den Mitteln der Psychologie das Wesen jenes postulierten geheimnisvollen

Prozesses zu erfassen, in dem das Wirklichkeitsbild mit dem intuitiv geschauten Urbild in der Phantasie des Künstlers sich verschmilzt.

Neben dieser in der idealistischen Metaphysik wurzelnden Strömung macht eine andere sich geltend, die mit der ersten übereinstimmt in der Forderung, daß das Kunstwerk den „wesentlichen Gehalt" der Wirklichkeit zu geben habe; die es aber — trotzdem sie ebenfalls im allgemeinen einer idealistischen Weltanschauung entspringt — ablehnt, dem Künstler unmittelbare Schau der transzendentalen Wirklichkeit zuzuerkennen und damit der Kunst die Rolle einer „geringeren Metaphysik". Wohl aber erwartet diese Kunstauffassung vom Künstler eine besondere Fähigkeit, Werte zu schauen, Zusammenhänge zu deuten und die Wirklichkeit in einem seelischen Umformungsprozeß zum Ausdruck ihres eigentlichen Wertes und Wesens zu läutern. Zu dieser Auffassung bekennen sich die Dichter des Realismus, sofern sie nicht jener 3. Gruppe von Aesthetikern nahestehen, die im Kunstwerk nicht so sehr das objektive Wesen der Wirklichkeit zu schauen verlangt als vielmehr diejenigen Seiten und Momente, die das Gefühl, das Gemüt ansprechen.

Die beiden Strömungen berühren sich nahe, solange das Gefühl, das Gemüt des Menschen in seiner Totalität und Tiefe zum Richter aufgerufen wird. Versteht man aber unter Gefühl jene Seite der menschlichen Seele, die nur mehr obenhin interessiert, gerührt und unterhalten sein will, dann bedeutet die Forderung, das Bild der Wirklichkeit so zu gestalten, daß es diese Kräfte der Seele beschäftigt und befriedigt, eine Umformung der Wirklichkeit nach subjektiven und im letzten Grunde willkürlichen Gesichtspunkten und Maßstäben (objektiv sind sie nur insofern, als sie sich innerhalb der Grenzen der allgemeinen Gesetzmäßigkeit der seelischen Funktionen des Menschen halten müssen).

„Idealisierung" fordert auch diese Kunstauffassung. Aber „Idealisierung" ist ihr nicht „Sichtbarmachung des ideellen Gehaltes". Sie verlangt vom Künstler nur, daß das Bild der Wirklichkeit im Kunstwerk praktisch anziehender und erfreulicher sei, daß es angenehmere Eindrücke biete als diese. Es besteht in dieser ästhetischen Richtung die Neigung, das Bild der Wirklichkeit im Kunstwerk als eine rein äußerliche Bearbeitung, eine Ueberpinselung gleichsam aufzufassen, die nichts mehr zu tun hat mit einer Herausarbeitung des Sinngefüges. Bezeichnenderweise verbindet sich gerade diese Auffassung gerne mit einer nüchternen Beurteilung des künstlerischen Schaffens, die nicht mehr viel Verständnis für seine irrationale Dynamik hat. Sie kommt daher leicht in Versuchung, das Kunstwerk der Kritik des nüchternen praktischen Verstandes zu unterwerfen anstatt derjenigen der Phantasie, weil sie das Verständnis für die Eigengesetzlichkeit der Welt des ästhetischen, des Phantasiescheines, verloren hat.

Damit aber ist jene Entwicklung angebahnt, die die Kunst herausnimmt aus dem Reich der ästhetischen, unstofflichen Wirkung, um sie hineinzustellen in das praktische, materielle Leben: In dem Maße, in dem sich in der Kunsttheorie die Bedeutung der Künstlerpersönlichkeit verringert, gewinnt die Wirklichkeit an Gewicht. Das Interesse an der Wirklichkeit aber verliert leicht seinen ästhetischen Charakter zugunsten eines aktuellen. K. Gutzkow und die Jungdeutschen waren Vertreter dieses „echten Realismus". Im Naturalismus findet er seine extremste und folgerichtigste Ausgestaltung.

Der Naturalismus (Zolascher Prägung!) nun stellt die künstlerische Darstellung nahezu auf gleiche Stufe mit der Wissenschaft. Er fordert vom Künstler ein Machen nach Zwecken durch Mittel. Der Schaffensprozeß wird seines irrationalen Charakters völlig entkleidet und zur bewußten Arbeit gestempelt. Das Bild der Wirklichkeit darf sozusagen mit der Seele des Künstlers gar nicht in Berührung kommen, nur mit seinem Verstande; denn dieser ist der Objektivität fähig. Objektivität aber, d. h. getreueste Wiedergabe der gegebenen Wirklichkeit ohne Beimischung eines subjektiven Elementes, bedeutet für den Naturalisten Wahrheit. Und Wahrheit, dokumentarische Beweiskraft, muß der Naturalist von seinem Werke fordern, weil er es in den Dienst der praktischen Wirkung stellt.

Nicht beteiligt an dieser Kunstauffassung des Naturalismus ist allerdings die Fachästhetik der nachrealistischen Zeit: Sie bleibt sich immer bewußt, daß das künstlerische Schaffen ein rein innerlicher Prozeß, daß die Phantasie die ausschlaggebende Kraft ist, und daß in ihr stets eine „Umschmelzung der Natur" vollzogen wird. Auch sie müht sich um die Ergründung dieses Umschmelzungsprozesses. Losgelöst von der idealistischen Weltanschauung kann sie diesen Prozeß nicht mehr als eine Erleuchtung, als eine Inspiration des absoluten Geistes auffassen. Sie entdeckt vielmehr seinen engen Zusammenhang mit den auch im normalen, praktischen Leben wirkenden psychischen Funktionen: Die Umschmelzung des Wirklichkeitsbildes erfolgt nach den gleichen Gesetzen, nach denen die Umformung der Erinnerungsbilder vor sich geht. Das Walten und Bauen der schöpferischen Phantasie wird als ein besonders reiches und fruchtbares Walten der Association, als „bewußtes Träumen" gewissermaßen gefaßt.

Während so die Fachästhetik dem Naturalismus gegenüber daran festhält, daß das innere Bild des Künstlers aus einer psychologischen Notwendigkeit heraus eine Umschmelzung, Umformung der Wirklichkeit sein muß, wendet sich die Kunstauffassung des Impressionismus (im Sinne Hamanns), zu der sich wieder viele Dichter bekennen, mit der Feststellung gegen den Naturalismus, daß es überhaupt nicht möglich sei, von einer objektiven Wirklichkeit zu reden, da diese nicht faßbar und nur ihr Widerschein im subjektiven Bewußtsein

real sei. Das innere Bild des Künstlers kann für diese Auffassung insofern keine „Umschmelzung" sein, als es auf kein objektives Bild einer Wirklichkeit bezogen werden kann. Es ist schlechthin Produkt der Seele, völlig subjektiv bestimmter Reflex eines nicht weiter zu fassenden „Draußen".

Auch für den Expressionismus ist das Kunstwerk in keiner Weise „Abbild der Wirklichkeit". Während aber der Impressionismus sich damit begnügte, daß das Kunstwerk die Gestaltung allersubjektivsten Gehaltes sei, dringt der Expressionismus wieder durch das Subjektive hindurch zum Ueberindividuellen, zum Unbedingten, absolut Objektiven: der expressionistische Dichter kündet wieder eine Vision, er wird wieder zum Werkzeug des absoluten Geistes. Während aber in der Klassik und Romantik das dem Künstler geoffenbarte Urbild der Wirklichkeit diese gleichsam nur von dem Schleier des Unwesentlichen befreit darstellte und damit ihre wesentliche Struktur enthüllte, besteht für den Expressionismus kein gesetzmäßiger Zusammenhang mehr zwischen dem in der Vision Geschauten und der Wirklichkeit. Das Kunstwerk ist nur „Ausdruck", nicht „Abbild". Wenn der Künstler seine Vision gestaltet, so bedeuten die Formen der Wirklichkeit — falls er sie verwendet — völlig „totes", „rechtloses" Material, das, an sich ohne Gehalt, vom Künstler völlig frei zum Ausdruck eines solchen gemacht werden kann.

Zwei Kräfte wirken vor allem an der Ausdeutung des dichterischen Schaffens mit: der Auftrieb des menschlichen Geistes und Gemütes zum Metaphysischen, Transzendentalen und die wirklichkeitsgebundene Kraft des Verstandes. Ihre Auseinandersetzung hat aber nicht den Charakter einer Zickzacklinie, wie man sie mit dem geläufigen Wort, daß ein Extrem das andere fordere, umschreiben will. An zwei Punkten nur erleben wir eine Revolution: Im Sturm und Drang und im Expressionismus. Und selbst hier sind uns doch einige der Kräfte faßbar, die jene Spalten nagten, durch die Vulkan sich seinen Weg brechen konnte. Alles übrige aber ist ruhiges Spiel der Kräfte, Entwicklung, deren graphisches Bild die Wellenkurve wäre, Evolution.

Anmerkungen.

Zu Kapitel I.

1) Die Grundlinien deutet er schon 1735 in seiner Habilitationsschrift „meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus" an. Vgl. Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie u. Kritik von den Diskursen der Malern bis auf Lessing. Frauenfeld 1888 u. 89 II, 1.
2) Vgl. Braitmaier II, 20.
3) Entgegen seinem Versprechen bietet seine Aesthetik keine allgemeine Grundlage für das Gebiet des Schönen: er sieht prinzipiell vom Naturschönen ab und nimmt auf Malerei, Plastik und Musik keine Rücksicht. Sein Werk ist nur eine Theorie der Poetik und vor allem der Rhetorik. Vgl. Braitmaier II, 26 und 27. Er deduziert ferner nicht, wie er versprochen hat, die ganze Lehre von der Definition des Schönen. Seine ganze Methode besteht darin, daß er einen empirisch gegebenen Begriff unendlich oft zerlegt. Vgl. Braitmaier II, 20.
4) Die Schweizer, besonders in ihrer Schrift „Von dem Einfluß und dem Gebrauche der Einbildungskraft" 1727. Vgl. Braitmaier II, 1 und I, 66.
5) In seinen Vorreden zu der Schrift über die Gleichnisse und zum ersten Teil der „Kritischen Dichtkunst". Vgl. Braitmaier I, 155 ff.
6) Vgl. Braitmaier I, 159. Die Phantasie hat es mit der Wahrscheinlichkeit, der Verstand mit der Wahrheit zu tun.
7) A. Bäumler weist in seiner Abhandlung „Kants Kritik der Urteilskraft" Halle 1928, mit Recht auf die gemeinsame Quelle beider, die Wolffische Psychologie, hin. Aber von unserem Standpunkt aus wird die Verschiedenheit der beiden Parteien dadurch nur noch stärker hervorgehoben. Es ist bezeichnend, daß die Schweizer den Begriff der Phantasie, der schöpferischen, beweglichen, aus dieser Quelle nehmen und Gottsched den Witz, der dem Verstande doch viel näher steht. Ich kann Bäumler nicht beipflichten, der den Witz für schöpferischer als die Phantasie erklärt.
8) Vgl. Braitmaier I, 90.
9) Vgl. Braitmaier I, 248.
10) Vgl. Braitmaier I, 44 und 99.
11) Vgl. Braitmaier I, 98. Unter Witz im eigentlichen Sinne versteht er die Fähigkeit, Aehnlichkeiten zwischen den Dingen zu erkennen, die geschickt zur Schaffung von Metaphern und Bildern macht.
12) Vgl. hierzu die eingehenden Untersuchungen Hugo Biebers in seiner Darstellung der ästhetischen Theorien J. A. Schlegels (J. A. Schlegels Poetische Theorien in ihrem historischen Zusammenhang untersucht. 1912. Palästra CXIV) S. 37 ff. Es handelt sich für Batteux nicht darum, Vorschriften für die Darstellung zu geben, sondern er will die Kunst im Hinblick auf ihre reale Existenz in ihrem Gegensatz zur Natur begreifen (Plato!). Zeiten, die der Poesie keine Autonomie gewährten, wozu ja die bloße Abwehr von utilitaristischen Forderungen nicht genügt, konnten diesen Gesichtspunkt der Materie nicht ausschalten.

„Natur" sind für Batteux zunächst die sichtbaren Gegenstände (bildende Künste!), für das Gebiet der Poesie dann: die unmittelbaren

Aeußerungen der Rede und des Gesprächs oder die in der Sprache vollzogene Bearbeitung des ganzen Zusammenhangs von Leben und Welt durch die Wissenschaft (vgl. S. 44).

Der Wahrheitsbegriff, der die Wissenschaft hier von der Dichtung scheidet, ist der rein empirische des tatsächlichen Geschehens. Daneben kommen aber alle diese Begriffe noch in anderer Bedeutung vor, so daß Bieber mit Recht darauf hinweist, daß unter diesen Umständen die Zurückführung aller Künste auf einen einzigen Grundsatz nicht viel zu besagen hat, da eben dieses letzte Prinzip nicht einheitlich ist (vgl. S. 78).

Eine ähnliche Verwirrung der Bedeutungen wie bei Batteux findet sich bei Gottsched und den Schweizern (vgl. S. 68 ff.).

13) Bieber bezeichnet das erste als „ästhetische", das letzte als „aktuelle" Nachahmung (vgl. S. 84). Für Gottsched ist auch ein lyrisches Gedicht Fiktion, da er, wie Batteux, in Gegensatz zu den Schweizern, nicht tatsächliches Ergriffensein vom Dichter fordert. Vgl. Braitmaier I, 75 und 101.

14) Vgl. Braitmaier I, 43.

15) Vgl. Bieber S. 81. Der Gedanke findet sich auch schon bei Wolff: „intuitio perfectionis . . . sive verae sive apparentis" vgl. Sommer, „Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik", Würzburg 1892.

16) Vgl. Braitmaier I, 101.

17) Vgl. Braitmaier I, 151.

18) Vgl. Braitmaier I, 99. Die „Einbildungskraft" ist nach Breitinger die „Schatzmeisterin der Seele", bei der die Sinne ihre gesammelten Bilder in Verwahrung legen", vgl. Braitmaier I, 173.

19) Vgl. Braitmaier I, 80, 131, 132, 137.

20) Während Batteux z. B. den Geschmack anerkennt, anerkennt Gottsched nur den Verstand. Vgl. M. Schenker, Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland, Leipzig 1909, S. 68.

21) Eine weitere schon 1751 erschienene ungenaue und lückenhafte Uebertragung durch Ph. E. Bertram wurde wenig beachtet.

22) Kritisch standen ihm vor allem die Bremer Beiträger gegenüber. Vgl. Schenker S. 61 ff. Unter ihnen hat das Verdienst, Batteux als erster angegriffen zu haben, sein Uebersetzer J. A. Schlegel (vgl. Bieber). Aus dem Bedürfnis, wenigstens der religiösen Dichtung die Bezeichnung „wahr" (im Gegensatz zu der als „Fiktion" verstandenen Nachahmung) zu sichern, wendet er sich gegen Batteux. Er gelangt aber nicht dazu, sich ein eigenes System zu bilden und nimmt im Grunde doch das Batteux' an.

Selbst Lessing steht mit seinen allgemeinen Bestimmungen noch auf dem Boden von Batteux' Lehre, die er allerdings in praktischen Fragen angreift. Vgl. Schenker, S. 39 ff.

23) Batteux übernimmt die Begriffe Boileaus und La Mottes und überträgt sie von der Poesie auf die bildenden Künste. Vgl. v. Stein S. 123. H. v. Stein führt die Formel von der Nachahmung der schönen Natur auf Dufresnay zurück. (S. 127).

24) Typisches Beispiel: Batteux' Schilderung vom dichterischen Verfahren Molières bei der Gestaltung des Misanthrope. Vgl. Ramlers Uebersetzung S. 29/30.

25) Vgl. Bieber S. 46 ff.

26) A. a. O. S. 45.

27) A. a. O. S. 46.

28) Vgl. R. Sommer, Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik S. 208.

29) Sie denken hier vor allem an die beschreibende Poesie. Vgl. Braitmaier I, 33. Braitmaier zitiert hier Scaligers Definition: „per poesin reflectitur anima in se ipsam atque promit e coelesti suo penu quod divinitatis in est.

30) In der Abhandlung „Von dem Einfluß und dem Gebrauche der Einbildungskraft" 1727. Vgl. Braitmaier I, 71.

31) Vgl. Schenker S. 55.

32) Vgl. Braitmaier I, 285.

33) A. a. O. S. 264.

34) A. a. O. S. 273.

35) 1748/50, also vor dem Erscheinen der Aesthetik, aber gleichsam im Namen Baumgartens: „Anfangsgründe aller schönen Wissenschaft". Drei Teile. 1757: „Ueber den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften".

36) Vgl. Braitmaier II, 26.

37) Auch für Meier weist Sommer den Einfluß der Leibnizischen Weltanschauung nach.

38) „Ueber den ersten Grundsatz" § 24. Vgl. Schenker S. 129.

39) Vgl. Braitmaier II, 205 und Schenker S. 131.

40) Vgl. Schenker S. 130 f.

41) Vgl. Sommer, S. 208. Sommer formuliert Sulzers Lehre mit Bezug auf ihr Verhältnis zur Leibniz'schen Philosophie so: „Genie ist die Fähigkeit gesteigerter Vorstellungstätigkeit und ist nur der höhere Grad des allen Monaden eigentümlichen Vermögens spontaner Vorstellungsbildung."

42) Vgl. Sommer S. 208 f.

43) Hierauf liegt der Nachdruck der Darstellung Braitmaiers II, 26.

Braitmaier weist außerdem nach, daß Baumgarten hierin auch nicht konsequent ist: die idealisierende Tätigkeit spricht er in § 627 seiner Metaphysik („Beihilfe der höheren Seelenvermögen") den oberen Erkenntnisvermögen zu (vgl. Braitmaier II, 28), und in seiner Aesthetik fordert er, daß im Interesse der Schönheit der Verstand angerufen werde, während der Geschmack über die Empfindungen urteilt (vgl. Braitmaier II, 28).

44) Baumgarten gelangt nicht über Breitingers Ergebnisse hinaus. Braitmaier II, 42.

45) Braitmaier II, 28.

46) A. a. O. S. 39.

47) A. a. O. S. 43.

48) A. a. O. S. 41.

49) A. a. O. S. 42. In diesem Sinne findet sich das Wort schon bei Scaliger und Leibniz. Vgl. Braitmaier II, 43.

50) Braitmaier stellt fest, daß Mendelssohn allerdings den darstellenden Künsten gegenüber den Standpunkt des Idealismus nicht konsequent festgehalten habe. Schenker wendet sich daher S. 132 seiner Abhandlung gegen Braitmaier und wirft ihm einen „einseitigen Idealitätsstandpunkt" vor. Zu dem von Schenker angeführten Zitat aus Mendelssohn „Was die Natur in verschiedenen Gegenständen zerstreut hat, versammelt der Künstler in einem einzigen Gesichtspunkte, bildet sich ein Ganzes daraus und bemüht sich, es so vorzustellen, wie es die Natur vorgestellt haben würde, wenn die Schönheit dieses Gegenstandes ihre einzige Absicht gewesen wäre . . ." ist aber zu sagen, daß es dem rein äußerlichen Idealisierungsverfahren eines Batteux, dem wir den Rang eines wirklichen „Idealismus" ja nicht zusprechen können, sehr nahe steht.

51) Vgl. Sommer S. 212. In seinem Artikel „Dichter" bringt Sulzer eine Uebersetzung der Ausführungen Shaftesburys, in denen dieser den Dichter mit einem Halbgott vergleicht, und der von großem Einfluß auf die Kunstauffassung der Geniezeit war.

52) Das ergänzende Literaturverzeichnis stellt die Werke zusammen. Auch Wieland gehört hierher. Heinse steht als Theoretiker auf der Grenze zwischen Rationalismus und Sturm und Drang — soweit unsere Frage in Betracht kommt.

Zu Kapitel II.

1) Vgl. R. Unger, J. G. Hamann und die Aufklärung. 3. Aufl. Halle 1925.

2) Vgl. F. M. Klingers sämtliche Werke, Stuttgart und Tübingen 1842, X, 193 ff. Prolog. Allerdings, Klinger findet den Weg von Sturm und Drang zur Bürgerlichkeit, und so bittet sein Dichter den Dämon doch darum, daß er die Vernunft das Ruder fassen lasse auf dem brausenden Meer (S. 195).

3) Kalligone. Sämtl. Werke. Ausg. Suphan XXII, 149.

4) J. M. R. Lenz, Gesammelte Schriften her. v. Blei, München u. Leipzig 1910, I, 227. Die 1774 verfaßten „Anmerkungen" stehen stark unter dem Einfluß von Herders Shakespeareaufsatz.

5) Vgl. Goethe, Zum Shakespears-Tag. Weimarer Ausgabe XXXVII, 129 ff.
O. F. Walzel verfolgt im VIII. Jg. des neuen Jb.'s für das Klassische Altertum „Das Prometheussymbol von Shaftesbury bis zu Goethe" und weist nach, daß Sturm und Drang in seiner Auffassung vom Dichter auf Shaftesbury fußt.
Walzel weist nun weiter nach, daß schon vor Sturm und Drang eine Welle der Begeisterung und Kühnheit den Dichter bis zu der Höhe eines Halbgottes hinaufgehoben hatte, und zwar in der Kunstauffassung der Schweizer, dann auch Baumgartens und Meiers (esprit créateur!) (S. 56 ff.). Auch die Schweizer fußen hierbei wohl auf Shaftesbury (S. 169). Jedenfalls aber brachte — wie aus unserer Darstellung hervorgeht — erst die zweite Welle auch die richtige Auffassung vom künstlerischen Schaffen.

6) Vgl. Walzel, Prometheussymbol, S. 50.

7) Die Forderung, daß das Kunstwerk eine „Welt" sein solle, bezieht sich unter Umständen auch auf die Stoffwahl: der Dichter soll auch die „Tiefen" nicht scheuen, die die seitherige Kunstauffassung aus dem „Reich des guten Geschmackes" verbannte.

8) „Anmerkungen übers Theater", Gesammelte Schriften I. 228.

9) Z. B. A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen über die schöne Literatur und Kunst I. u. II D. L. D. 17 u. 18. R. Sommer weist übrigens nach, daß Moritz auf Sulzer fußt.

10) Ausgabe Reclam S. 25.

11) A. a. O. S. 32.

12) Im 97. Stück der „Hamburgischen Dramaturgie", an einer der zwei Stellen, wo Lessing, der ungern über das Technische hinausgeht, „Analogienmetaphsik" treibt, (Walzel Prometheussymbol), streift er doch ganz nah an diesen Gedanken, wenn er, über das Verhältnis von Historie und Tragödie sprechend, fordert, daß „das Ganze des sterblichen Schöpfers ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein sollte", d. h. die Tragödie muß ein in sich sinnvolles Ganzes, kein herausgerissener Fetzen sein, das uns an den Gedanken gewöhnt, wie sich in ihm alles zum Besten auflöst, werde es auch in jenem geschehen. Lessings sonnenheller Geist hat hier, nach Walzel, die Summe aus den Aeußerungen der Schweizer gezogen.

12+) „Bildende Nachahmung" S. 27.

13) A. a. O. S. 50.

14) Vgl. dazu Schillers Brief an Goethe vom 18. März 1796, in dem er von seinem dichterischen Schaffen berichtet: „Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee".

15) Säkularausgabe XVI, 121 f.

16) Maximen und Reflexionen. Weimarer Ausgabe XLVII, 179.

17) Vgl. auch XLVIII, 198: „ . . . daß ferner die Künste nicht das geradezu nachahmen, was man mit Augen siehet, sondern auf jenes Vernünftige zurückgehen, aus welchem die Natur besteht, und wonach sie handelt."

18) „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil". Weimarer Ausgabe XLVII.

19) Brief vom 18. März 1795.

20) Brief vom 30. August 1797.

21) Maximen und Reflexionen XLVII, 179. Vgl. dazu: Der Künstler fürchtet sich nicht vor dem Gemeinen, ja indem er es aufnimmt, ist es schon geadelt. W. A. XLVIII, 84 f.

Ferner den von Eckermann mitgeteilten Absatz aus einem Konzept an Schiller über die bildende Kunst, der davon spricht, daß Gegenstände, indem sie bezüglich auf die Kunst betrachtet werden, schon auf der Stelle durch den menschlichen Geist verändert werden. Briefwechsel in den Jahren 1794—1805. Schiller u. Goethe, herg. von Borchert, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart 1914, S. 464.

22) Vgl. Goethe an Schiller am 23. August 1797.

23) Säkularausgabe XVI, 236.

24) Vgl. dazu Goethes Brief an Schiller vom 3. April 1801: „Kein Werk des Genies kann durch Reflexion und ihre nächsten Folgen verbessert, von seinen Fehlern befreit werden; aber das Genie kann sich durch Reflexion und Tat dergestalt nach und nach hinaufheben, daß es endlich musterhafte Werke hervorbringt."

In dieser Richtung liegt auch die Definition Körners, nach der das Kunstwerk eine Schöpfung ist, in der der Dichter seine eigene höhere Natur versinnlicht.

25) Deshalb hofft Schiller auf eine Entwicklung der höheren und reineren Tragödie aus der Oper (wie aus den griechischen Chören). Brief vom 29. Dezember 1797 an Goethe.

26) Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts. (Säkularausgabe XII.)

27) Säkularausgabe XII, 85.

28) W. v. Humboldts Aesthetische Versuche über Goethes Hermann u. Dorothea. 1798. Ges. Werke, Band IV.

29) Schiller spricht in seinem Brief an Goethe vom 14. September 1797 von der schwierigen Operation der „Reduktion der empirischen Formen auf ästhetische".

30) Humboldt IV, 21 und 22 und 29. Welche sozusagen zwangsläufige Bedeutung der Gestaltung des Stoffes in poetischer Form bei diesem Prozeß zukommt, davon redet Schiller in seinem Brief an Goethe vom 24. November 1797 (Wallenstein) und Goethe in seinem Brief vom 5. Mai 1798 an Schiller (Faust).

31) Fr. Schlegel, Werke V, 278. (2. Originalausgabe Wien 1846).

32) Fr. W. J. Schelling, Werke 1. Abt. V, 345 (Philosophie der Kunst). Vgl. noch K. W. F. Solger, Vorlesungen über Aesthetik, herg. v. Heyse, Leipzig 1829, S. 112 f. „ . . . das Schöne ist in dem Gemüt des Künstlers selbst gleich ganz vollendet. Wenn er handelt, zersetzt er nur dies Einfache und Universelle, um es sich für sein gegenwärtiges Bewußt-

sein klar zu machen. . . Das künstlerische Handeln ist kein Machen nach Zwecken durch Mittel. Der Kunst schreiben wir ein Schaffen zu, wodurch dasjenige zur Wirklichkeit kommt, was vorher schon da war . . ." und Hegel S. 210: „Wir erfreuen uns an einer Manifestation, welche erscheinen muß, als hätte die Natur sie hervorgebracht, während sie doch ohne deren Mittel eine Produktion des Geistes ist."

33) Vgl. Schelling, System des transzendentalen Idealismus. S. 475.

34) Vgl. Fichte, System der Sittenlehre § 31.

35) Schiller allerdings neigt auch zu abstrakten Formulierungen unter dem Einfluß der Kant'schen Philosophie.

36) Vgl. Schelling. Werke 1. V, 345. Die Tätigkeit, die zwischen Unendlichkeit und Endlichkeit vermittelt, ist die Einbildungskraft, deren Produkt die Ideen sind. (Schelling, Werke 1, III, 558 f.)

37) Schelling Werke 1, V, 387.

38) A. a. O. S. 634.

39) A. a. O. S. 637.

40) Schelling, Kunstphilosophie § 38. Kunst ist Darstellung des Unendlichen im Endlichen. Dieser Widerspruch aber ist nur gelöst in den Ineinsbildungen des Allgemeinen und des Besonderen, die an sich selber betrachtet Ideen, d. h. Bilder des Göttlichen, real betrachtet aber Götter sind. (Vgl. § 28.) Die Welt der Götter ist weder dem Verstand noch der Vernunft, einzig der Phantasie zu erfassen (vgl. § 31). Das Ganze der Götterdichtungen, in dem sie zu vollkommener Objektivität oder unabhängiger Existenz gelangen, ist die Mythologie.

41) Vgl. Solger, Vorlesungen über Aesthetik S. 70.

42) Schelling Werke, 1, V, 80.

43) Vgl. Jean Paul, Vorschule der Aesthetik 1813, S. 1012 f. und S. 8.

44) Vgl. A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, II (D. L. D. XVIII) S. 49.

45) Schönheit ist ja Erscheinung des Unendlichen im Endlichen (Vorl. I, 90) und Kunst soll das Schöne darstellen (Vorl. I, 96).

46) Er ist es, der K. Ph. Moritz überschwänglich feiert als den Entdecker des Organismusgedankens (Sturm und Drang vergißt er), und so lehnt er sich in seinen Formulierungen auch häufig eng an Moritz an. Vgl. Vorl. Ue. sch. K. u. L. I, 103 ff.

47) Vorl. Ueb. sch. K. u. L. II, 49 f.

48) A. a. O. S. 91. Vgl. dazu: „Dichten (in weitestem Sinn für das Poetische, allen Künsten zugrunde Liegende genommen), ist nichts anderes als ein ewiges Symbolisieren: Wir suchen entweder für etwas Geistiges eine äußere Hülle, oder wir beziehen ein Aeußeres auf ein unsichtbares Inneres" (I, 90). Unmittelbar, wiewohl unbewußt, so ist der weitere Gedankengang, anerkennen wir damit durch die Tat die ursprüngliche Einheit von Geist und Materie, die nur spekulativ dargetan werden kann, da der Verstand in diesen beiden etwas durchaus Entgegengesetztes ist. (Vgl. I, 91.)

49) Vgl. A. Schopenhauer, Welt als Wille und Vorstellung I, 3 § 37 „Der Künstler läßt uns durch seine Augen in die Welt blicken; daß er das Wesentliche außer allen Relationen Liegende der Dinge erkennt, ist eben die Gabe des Genius, das Angeborene; daß er aber imstande ist, auch uns diese Gabe zu leihen, uns seine Augen aufzusetzen, das ist das Erworbene, das Technische der Kunst."

50) G. W. F. Hegel, Vorl. ü. Aesthetik, Ges. Werke, Berlin 1832, X, 1—3, S. 200.

51) Hegel a. a. O. 199 f.

52) Vgl. A.W. Schlegel Vorl. ü. sch. K. u. W. I, 76 f.

53) Vgl. dazu Schelling Werke 1 V, 631 (Phil. d. Kunst) „Die Alten und nach ihnen die Neuen nannten die reale Welt natura rerum, die Geburt der Dinge. In ihr werden die ewigen Dinge, nämlich die Ideen, zuerst wirklich, und inwiefern sie die aufgeschlossene Ideenwelt ist, enthält sie die wahren Urbilder der Poesie."

54) Vgl. Hegel Vorl. ü. Aesthetik S. 105.

55) Vgl. Solger, Vorl. ü. Aesthetik, S. 125.

56) Vgl. dazu auch Hegel, Vorl. ü. Aesthetik S. 104: „Die Kunst, diesem Gegenstande (der freien konkreten Geistigkeit, die als Geistigkeit für das Innere erscheinen soll), gemäß, kann daher einerseits nicht für die sinnliche Anschauung arbeiten, sondern für die mit ihrem Gegenstande einfach als mit sich selbst zusammengehende Innerlichkeit, für die subjektive Innerlichkeit, das Gemüt, die Empfindung, welche als geistige zur Freiheit in sich selber hinstrebt und ihre Versöhnung nur im inneren Geiste sucht oder hat. Diese innere Welt macht den Inhalt des Romantischen aus und wird deshalb als dieses Innere und im Schein dieser Innigkeit zur Darstellung gebracht werden müssen. Diese Innerlichkeit feiert ihren Triumph über das Aeußere und läßt im Aeußeren selbst und an demselben diesen Sieg erscheinen, durch welchen das sinnlich Erscheinende zur Wertlosigkeit herniedersinkt."

57) Schopenhauer I, 3 § 31.

58) So nennt Schelling z. B. Goethes Faust „die innerste reinste Essenz unseres Zeitalters: Stoff und Form geschaffen aus dem, womit sie schwanger war und noch ist." (1. V, 445.)

59) Vgl. Fr. Bouterweks Aesthetik, Leipzig 1806. 2. Aufl. 1915. S. 209 u. 339.

60) Vgl. O. Walzel, Das Wort-Kunstwerk S. 77 ff.: Herbart über dichterische Form.

61) Titel siehe ergänzendes Literaturverzeichnis.

Zu Kapitel III.

1) Vgl. den Artikel „Realismus" Brüggemanns im Sachwörterbuch der Deutschkunde.

2) Eine Abgrenzung zweier Epochen vernachlässigt notwendig den fließenden Charakter des Uebergangs, so macht sich schon in der Spätromantik die Notwendigkeit geltend, „das negative Korrelat des Enthusiasmus in ein positives umzugestalten, sich im Diesseits anzusiedeln und dieses als eine neue Wirklichkeit zu erfassen" (Brüggemann).

3) Vgl. z. B. Fr. Th. Vischer, § 379 und § 14. Aesthetik. Reutlingen, später Stuttgart 1846—57.

4) Vgl. z. B. M. Carriere, Aesthetik, 2. Aufl. Leipzig 1873, S. 539.

5) Vgl. z. B. E. v. Hartmann, Philosophie des Schönen, Berlin 1887, S. 239. Dazu Th. Alt, System der Künste, Berlin 1888, S. 6.

6) Aesthetische Feldzüge, Hamburg 1834, S. 144 ff.

7) Vgl. a. a. O. S. 129.

8) Vgl. a. a. O. S. 152: „Die Empfindung des Schönen, das Schöne selbst haben wir völlig dem Kreis des historisch Subjektiven vindiziert."

9) Vgl. a. a. O. S. 151.

10) A. a. O. S. 203.

11) Zit. bei J. Proelss, Das junge Deutschland, Berlin 1892, S. 606.

12) Vgl. das Inhaltsschema für die Zeitschrift: (Proelss): I. Poesie in allen Offenbarungen. II. Spekulation aller Fakultäten, III. Kritik der bedeutendsten Erscheinungen der Literatur.

13) Th. Mundt, Aesthetik. Die Idee der Schönheit u. des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit. Berlin 1845.

14) A. a. O. S. 272. Vgl. auch S. 267: „Das Hindrängen der Natur zum Bewußtsein" ist derjenige Moment, „auf dem die im ganzen Universum so eigentümlich dastehende Tätigkeit des gestaltenden Künstlers beginnt, es ist der Moment, der aus sich selbst heraustretenden Natur, welcher in den Künstler übergeht, und in ihm sich zur Produktion eines neuen Organismus der Lebendigkeit aufschwingt."

15) A. a. O. S. 123.

16) A. a. O. S. 19.

17) A. a. O. S. 58, 69, 70.

18) A. a. O. S. 64. Vgl. dazu auch S. 54: „Die Schönheit selbst ist dieses Heimatlichwerden der Idee in der Wirklichkeit, sie ist die als Wirklichkeit gestaltete Idee selbst, gestaltet mit dem besonderen Zweck, in die Anschauung zu treten als höchster Schein der Wirklichkeit . . ."

19) A. a. O. S. 18 f.

20) A. a. O. S. 123, vgl. dagegen den in jener Zeit soviel zitierten Ausspruch Goethes, daß das Genie sein fertiges Weltbild schon mit ins Leben bringe.

22) Vgl. dazu noch die nähere Bestimmung § 17: „Die Idee bestimmt sich demnach als Gattung, und dieses Wort begreift in sich zunächst die Idee innerhalb der Grenze, wo sich die Idee erst noch als bewußte Lebenskraft verwirklicht. Jede Gattung aber ist Besonderung oder Art einer höheren Gattung, und diese aufsteigende Linie, welche jedoch bei der inneren Einheit, die ihr Grund ist, die Unterschiede ihrer Gattungen und Arten festhält und nicht die eine aus der anderen natürlich erzeugt, und welche sich durch feste, nur durch Andeutungen des Uebergangs zu öffnende Grenzen in geschlossene, die großen Hauptstufen darstellende Sphären und umfassende Reiche teilt, ist die Stufenfolge, in welcher die absolute Idee ihren Gehalt in wachsender Tiefe und Fülle verwirklicht."

23) Die Bezeichnung „konkreter Idealismus" wird von E. v. Hartmann in seiner „Deutschen Aesthetik seit Kant", Berlin 1886, geprägt. Die auf Plato und Plotin zurückgehende Anschauung Schellings nennt er „abstrakten Idealismus". Sie sieht in der erscheinenden Schönheit nur einen schwachen Abglanz der überweltlichen, unsinnlichen Schönheit der Idee.

24) Vgl. Hegel, Aesthetik, I, 96 f.; 197 ff. Vgl. Vischer, Aesthetik, I, 56 f.

25) Allerdings zieht die Forderung der Schönheit im klassischen Sinn noch enge Grenzen.

26) „Nie aber wird auf die Frage, wie und unter welchen Bedingungen wird ein Einzelnes schön, anders geantwortet werden können als: dadurch, daß die Phantasie den reinen Gehalt des Gegenstandes, d. h. die bestimmte Idee, die in ihm individualisiert ist, durch den Läuterungsprozeß, dem sie den Gegenstand unterwirft, zum reinen, die ganze Form durchfließenden Ausdruck bringt" (I, 59), vgl. auch S. 60: „Die Idee, welche die Phantasie im Gegenstand zu entbinden und als reinigende Kraft der Allgemeinheit durch seine Formen durchzuführen hat, ist die Idee des Gegenstandes, d. h. der bestimmte Gehalt, den der bestimmte vorliegende Stoff in sich als sein Eigen hat und hält."

27) Vischer betont diesen Mangel der Hegelschen Kunstauffassung, verteidigt Hegel aber gegen den Vorwurf, als fordere er das Hineintragen des höchsten Gehalts in jeden Stoff. Hegels Einseitigkeit bestehe vielmehr darin, daß er meint, der Künstler dürfe nur Gegenstände mit höchstem Gehalt wählen (vgl. I, 60).

28) Vgl. Kritische Gänge, herg. v. R. Vischer, 2. Aufl., München 1922, IV, 225.

29) Vgl. Vischer, § 844 und E. Heyfelder, „Klassizismus und Naturalismus bei Fr. Th. Vischer", Aesth. Studien, Berlin 1901, S. 23 ff.

30) In der „Kritik seiner Aesthetik" kritisiert er daher die Anordnung seiner Aesthetik: Es ist nicht richtig, das Naturschöne vor der Phantasie zu behandeln; denn diese ist ja Voraussetzung für jenes. Schon bei der Abfassung seiner Aesthetik hatte er diese Erkenntnis. Wenn er damals doch die andere Einteilung wählte, so war es, um „dem Künstler, der naiv der Natur gegenübertritt und glaubt, ihre Schönheit in seinem Kunstwerk nachzuahmen, die Illusion nicht zu nehmen" (Kr. G. IV) 222 ff.

31) Aesthetik II, 492. Vgl. dazu auch die interessante Aeußerung Kritische Gänge IV, 306: Vischer verteidigt sich hier gegen den Vorwurf des Platonismus und führt aus, daß seine Ideen durchaus nicht an einem „überhimmlischen Ort" seien. Könnten wir alle Individuen zusammen haben, so wären sie gegenwärtig. „Da wir das nicht können, so holt die Phantasie aus einem ihr vorschwebenden Bilde die Züge, die dem gegebenen Individuum zur Vollkommenheit fehlen. Das Eigentümliche ist, daß wir das Bild nie geschaut haben, daß es ohne die Anregung eines wirklich geschauten Gegenstandes nicht in unserem Innern sich erzeugt, während wir es doch diesem Gegenstande nicht verdanken."

32) Deshalb wählt Vischer die Formel" . . . es erzeugt sich ihm der Schein."

33) Aesthetik II, 407. Vgl. dazu auch II, 408: „Das phantasiebegabte Ich hat als ein mit der Idee erfülltes auch bestimmte Ideen; eine oder andere dieser Ideen soll es in ein Objekt legen, welche? und in welches Objekt? Wo da den Uebergang finden, wenn es nicht die Macht des Objektes ist, die zuerst das Subjekt hinreißt, daß es eben diese Idee, die in diesem Objekt liegt, nicht in dieses lege, sondern in ihm finde".

34) Vgl. Anm. 22.

35) Vgl. Hegel Enzyklopädie, § 247.

36) Vgl. Kritische Gänge IV, 404 ff.; vgl. auch Anm. 30.

37) Vgl. das Vorwort der Aesthetik Carrières.

38) Vgl. L. Eckardt, Vorschule der Aesthetik, Karlsruhe 1864, S. 76. Wie das Vischer in seiner „Kritik meiner Aesthetik" selbst vorschlägt!

39) Vgl. S. 49 ff.

40) S. 283.

41) S. 535.

42) Vgl. S. 540.

43) S. 16.

44) S. 452. Carrière spricht aber dem Ideal sinnliche Erscheinung ab. Vgl. dazu die Auseinandersetzungen Vischers, Kritische Gänge IV, 245.

45) Vgl. S. 458.

46) S.559.

47) Vgl. S. 52.

48) Vgl. S. 430.

49) Vgl. S. 49 ff.

50) Vgl. v. Hartmanns Kritik über den Real-Idealismus Carrières (Aesthetik I, 247): „Was Carrière mit seiner Vereinigung von Idealismus und Realismus meint, ist nichts als die Einheit der Idealität und Scheinhaftigkeit, oder die Unabtrennbarkeit des idealen Gehalts von seiner konkreten Erscheinungsform, durch welche er sich als ästhetischer Schein der Anschauung darbietet. Diese Anschauung schwebt aber selbst in der Sphäre der Idealität oder eines zu aller Realität in Gegensatz stehenden ideellen Daseins. Ihre Hervorhebung ist auch nichts Neues in der Aesthetik, sondern liegt der Definition des Schönen durch die gesamte konkret-idealistische Aesthetik zugrunde."

51) S. 543.

52) Vgl. S. 120: „ . . . so haben wir als Grundgesetz der Kunst gefunden, daß der Künstler die Natur weder nachzuahmen noch zu verschönern, sondern freitätig aus sich — ideal-real — wieder zu erzeugen hat. Sein Werk soll selbst Natur, d. h. nicht entlehnt, nicht mühsam zusammengesetzt, sondern erschaffen zu sein scheinen (!), eine Welt sein. Wenn der Künstler Nachahmer genannt werden soll, so ist er weniger einer der Natur oder Schöpfung als vielmehr einer Gottes oder des Schöpfers."

53) S. 117.

54) S. 118.

55) Vgl. in dieser Arbeit z. B. S. 24 f.

56) „Ueber die Schönheit und die Kunst", S. 609.

57) Vgl. Aesthetik § 123.

58) Vgl. A. Zeising „Aesthetische Forschungen", Frankfurt 1855, S. 473 ff.; 477.

59) A. a. O. S. 3.

60) Vgl. Vischers Verteidigung gegen den Formalismus, Kritische Gänge IV, 311 ff.

61) Vgl. Aesthetik, Tübingen 1869, Vorwort.

62) A. a. O. S. 29.

63) A. a. O. S. 904.

64) A. a. O. S. 945.

65) A. a. O. S. 33.

66) A. a. O. S. 920.

67) Vgl. einen Abschnitt aus Vischers Kritischen Gängen IV, 357 f.: „. . . das Kunstwerk ist ja wieder nicht das, was wir darunter verstehen, sondern das nur innere Kunstwerk des wohlgeordneten Seelenlebens. Das Kunstwerk zerfällt, erfahren wir, in ein dreifaches: ein Kunstwerk des Vorstellens, Fühlens und Wollens. . . . Das Kunstwerk des Gefühls ist der richtige Geschmack oder das auf dem richtigen ästhetischen Urteil sicher ruhende Gefühl des Schönen, umfaßt übrigens auch sittliche Urteile und heißt dann Gewissen. Das Kunstwerk des Wollens ist die Harmonie des Charakters. Was ist nun neben diesen halb- oder ganz ethischen Kunstwerken das erste, nämlich das des Vorstellens? Es scheint, wenn ich recht verstehe, wirklich das ästhetische Vorstellen gemeint, da vorherrschend von Ton-, Farben- und Formenempfindung . . . die Rede ist. Das Vorstellen wird zum Kunstwerk, wenn diese Empfindungen rein sind und aus Dissonanzen wahre Konsonanzen herstellen . . ."

68) Der Gedanke wird in der späteren Aesthetik aufgenommen. R. Zimmermanns „Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft" erschien 1865, seine „Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft" 1858 in Wien.

69) „Man hat sich bisher der Begründung des Schönen auf das Gefühl entgegengestellt, weil man fürchtete, dadurch die Gegenständlichkeit (Objektivität) des Schönen zu verlieren. Allein daß dies nicht der Fall, ist eben gezeigt worden. Indem nur das Bild realer Gefühle die idealen Gefühle erweckt, ist durch diese Bestimmung die volle und feste Gegenständlichkeit gesichert und begründet. Die realen Gefühle sind ein Seiendes, der Selbstwahrnehmung vollkommen Zugängliches, das reale Körperliche ist ein Seiendes, der Beobachtung Offenes, die allgemeine Wirkung beider ist in dem Realen fest gegeben und nur durch Beobachtung zu entdecken. Selbst die Idealisierung des Schönen findet ihre Regel und Grenze an dem Realen. . . So ist das Schöne, als Bild realer Gefühle, vermöge dieser Bestimmungen, ein durchaus Gegenständliches." (Aesthetik auf realistischer Grundlage, Berlin 1868. S. 59.)

70) Vgl. S. 50 ff.; 296.
71) Vgl. S. 75.
72) Vgl. S. 22. Der Gebrauch der Begriffe „Ideal und idealisieren" ist sehr unglücklich, da zwei ganz verschiedene Tatsachen dadurch bezeichnet werden: ideal hat den Sinn von „bildlich"; idealisieren aber nicht, wie zu erwarten wäre, den Sinn von „bildlich machen", sondern den Sinn von „läutern und steigern" in der Richtung auf die größtmögliche Wirksamkeit aufs Gefühl.
73) Vgl. S. 266 ff.
74) Vgl. S. 113.
75) Vgl. S. 114.
76) Dieses reinigende Idealisieren besteht in der Dichtkunst z. B. darin, daß das Prosaische übergangen, die Handlungsbilder zusammengerückt werden. Die verstärkende Idealisierung geschieht durch Beiwörter oder durch das Material, in dem das Seiende in zeitliches Geschehen umgewandelt wird (S. 288).
77) Vgl. auch S. 107: „Nur das reale Leben lehrt, mit welchen Handlungen sich Gefühle verknüpfen, welche Mienen, welche Gebärden, welche Bewegungen Ausdruck eines Seelischen sind und welche nur der Notdurft und eintönigen Arbeit des Lebens dienen. So wie das Seelenvolle im Menschen und in der Natur nur aus der Beobachtung erkannt werden kann, so auch nur das Seelenlose. Nur diese Beobachtung kann also den Künstler lehren, was aus seinem Realen zu beseitigen ist."
78) Daß v. Kirchmann kein tiefes Verständnis für die Fragen der Kunst gehabt haben kann, beweist seine Grundannahme, daß ein ideales Gefühl nur durch das Bild des ihm entsprechenden (!) realen Gefühls erweckt werden kann. Der Beschauer kann also nur Zorn empfinden, wenn er das Bild eines Zornigen sieht! Vgl. Vichers sehr ironische Kritik.
79) Seltsame Verschiebung der Begriffe: der Stoff des Kunstwerks ist schön; es muß dann außerdem noch die angenehme Form hinzutreten, damit ein Kunstwerk entsteht!
80) S. 113.
81) Zur Kritik vgl. Hartmann, Aesthetik I, 253.
82) II, 281.
83) II, 281 ff.
84) Vgl. auch die weiter unten dargelegte Untersuchung v. Hartmanns.
85) Wie wenig er z. B. Vischers Analyse des künstlerischen Schaffens verstanden hat, geht daraus hervor, daß er die Vischer'sche Idee mit der Kant'schen Normalidee verwechselt, die im Gegensatz zur ersten empirisch zu bestimmen ist: „Es ist nicht der Zweck des Idealisierens, damit die Vollkommenheit des Gegenstandes oder der Idee im Sinne Hegels zur Erscheinung zu bringen. Die Begriffe der Arten und Gattungen, der Dinge als Vorbild des Schönen würden die Individualität desselben zerstören; sie sind überdem schwankend, da sie von der Zahl der Exemplare abhängen, die der Mensch bis jetzt kennen zu lernen Gelegenheit gehabt hat (!) (S. 269).
86) Vgl. v. Stein, Vorlesungen über Aesthetik, nach vorhandenen Aufzeichnungen bearbeitet. Stuttgart 1897, § 14, S. 37 f.
87) Vgl. a. a. O. S. 2.
88) A. a. O. § 20.
89) A. a. O. § 15, S. 39.
90) A. a. O. § 15, S. 40.
91) A. a. O. § 15.
92) A. a. O. § 14, S. 37 f.

93) Vgl. H. Baumgart, Handbuch der Poetik, Stuttgart 1887, S. 33 ff.

94) Vgl. Grundzüge der Aesthetik, Leipzig 1888, § 22 und § 68.

94+) Er vertritt z. B. den konkreten Idealismus Hegel-Vischers, nachdem er in seiner Geschichte der deutschen Aesthetik seit Kant nachzuweisen versucht hat, daß die gesunde Entwicklung auf dieses Prinzip hinleite.

94++) Auch Mainländers Auffrischung der Schopenhauerschen Philosophie in seiner „Philosophie der Erlösung" I, 1876 u. II, 1882, Berlin, begegnete nicht mehr der Teilnahme, die sie 10 oder 20 Jahre früher gefunden hätte.

95) Vgl. A. Drews, „E. v. Hartmanns philosophisches System im Grundriß", Heidelberg 1902, S. 659 ff.

96) Vgl. Aesthetik II, S. 478: „Dieser Unterschied läßt sich auch so definieren, daß der absolute unbewußte Geist das ‚Naturwerk' als äußere Ursache des Naturschönen vollständig unbewußt, d. h. ohne irgendwelche Bewußtseinsassistenz formiert für ein Bewußtsein, das erst später, wie der Beschauer zum Kunstwerk, hinzutreten soll, daß er dagegen das ‚Kunstwerk' als äußere objektiv-reale Ursache des Kunstschönen nicht nur für später herantretende Bewußtseine, sondern auch zunächst und in erster Reihe für ein unmittelbar assistierendes Bewußtsein formiert, nämlich für dasjenige des Künstlers, dessen Organismus er als ausführendes Organ benötigt.

97) II, 583. v. Hartman verdeutlicht seine Anschauung durch folgendes Bild: „Es ist, wie wenn ich auf meinem Grundstück einen Brunnen bohre: solange ich mich damit begnüge, das Grundwasser in dem Brunnenschacht zusammenfließen zu lassen, halte ich das in die Höhe Gepumpte für das Wasser meines Brunnens, obwohl es doch auch bloß ein Teil des allgemeinen Grundwassers ist, das sich unter allen Nachbargrundstücken als unterirdischer Süßwasserozean hinstreckt. Sobald ich aber tief genug gedrungen bin, daß ein lebendiger Quell durch eigenen Druck als artesischer Brunnen emporspringt, so fange ich an, zu begreifen, daß dieses Wasser wo anders herkommt und seine Springkraft wo anders her hat als aus meinem kleinen Garten, obwohl er gerade auf diesem durch meinen Brunnen zutage tritt, und durch meine Bohrung hervorgelockt ist."

98) Vgl. II, 581. Dazu auch II, 29.: „Das absolute künstlerische Genie, das es nicht gibt und nicht geben kann, müßte die Welt des Augenscheins vermittelst des unbewußten Hellsehens ebenso gut aus sich idealiter erschaffen können, ohne sie je gesehen zu haben, wie das absolute Genie des Weltschöpfers dies mit seiner Welt realiter getan hat."

99) Vgl. II, 581.

100) Vgl. II, 465: „Alle innerliche und positive Bestimmtheit des Werkes stammt aus der den Künstler begeisternden unbewußten Idee, die ihm nur implicite und indirekt in dem Maße zum Bewußtsein kommt, als der ästhetische Schein sich zusehends vor seinem Bewußtsein formiert . . ."

101) II, 27.

102) Vgl. II, 440: „Die idealistische Wahrheit verlangt nämlich strenge Konsequenz, Zusammenhang und Gleichmäßigkeit in den einmal angenommenen Gesetzen der Bedingtheit des Aeußeren durch das Innere. Diese zu beobachten ist für den Künstler ebenso schwer, als es leicht ist, Gesetze zu erfinden . . . Der Parallelismus des Kunstschönen und Naturschönen erspart dem Künstler Arbeit, insofern er bloß nötig hat, das ihm durch lange Erfahrung wohlbekannte System der Naturgesetze festzuhalten, ohne sich durch Willkür von ihnen zu trennen. Ebenso erleichtert ihm dieser Anschluß die Verdeutlichung seiner Intensionen für das Publikum, welches sich in der Welt der bekannten Naturgesetze schneller heimisch findet. Traut jedoch der Künstler seiner Phantasie

die nötige Konsequenz und plastisch-koloristische Gestaltungskraft zu, so hindert ihn die Forderung der idealistischen Wahrheit in keiner Weise, die Uebereinstimmung mit den Gesetzen und Bedingungen der Naturwirklichkeit beiseite zu werfen."

103) II, 189. Zu diesem Zitat ist zu bemerken, daß bei v. Hartmann die Begriffe abstrakter und konkreter Idealismus schillern. Hier bedeuten sie Verkörperung in gattungsmäßiger oder individueller Erscheinung, sonst unterscheidet er damit die Anschauung, die der unsinnlichen Idee Schönheit zuspricht von derjenigen, die sinnliche Erscheinung als wesentliches Moment des Schönen erkennt.

104) Vgl. II, 188.

105) v. Hartmann hält aber am irrationalen Charakter des echten künstlerischen Schaffens so fest, daß er auch das Idealisieren und Komponieren nur als Vorstufe gelten läßt: „Die Idealisierung krankt daran, daß sie noch zu sehr Nachahmung ist, nämlich im Ganzen an einem als Vorbild gegebenen Objekt haftet und nur in den einzelnen Teilen über dasselbe hinausstrebt. Sie will also die Teile unabhängig vom Ganzen verändern . . . Die Kombination krankt daran, daß sie Teile zusammensetzt, die sie von verschiedenen Vorbildern entlehnt; sie will also das Ganze aus der mosaikartigen Zusammensetzung der Teile entstehen lassen und damit als Ganzes von den Teilen abhängig machen. Damit verfallen beide in Unwahrheit, verstoßen gegen die idealistische Wahrheit."

106) Vgl. II, 440.

107) Fr. Grillparzer schätzt im Ganzen den Wert der Aesthetik gering ein und beschäftigt sich mit ihr nur, weil es „Sache eines vernünftigen Menschen" ist, „sich von allen seinen Handlungen und Urteilen einen Grund anzugeben". (Vgl. Sämtl. Werke, hrsg. v. Sauer, Stuttg. 1892—94, XV, 10.)

108) XV, 39. Vgl. dazu auch XV, 15: „a priori läßt sich das Gefühl des Schönen nicht deduzieren."

109) XV, 57.

110) XV, 38.

111) Vgl. XV, 45. In seinen Aufzeichnungen von 1811—1840 findet sich in immer ähnlichen Wendungen dieser Begriffsgegensatz Genie — Talent, der auf Schopenhauer hinweist.

112) XV, 41.

113) XV, 45.

114) XV, 19.

115) Vgl. XV, 26.

116) XV, 61.

117) Vgl. Gesammelte Schriften, hrsg. v. Stein, V, 170.

118) VI, 24.

119) VI, 38 f.

120) Vgl. VI, 38 f.

121) V, 526.

122) V, 396.

123) V, 264 f.

124) Vgl. V, 79.

125) V, 411.

126) Vgl. V, 528.

127) Wenn er es VI, 170 als das Wesen echter Kunst bezeichnet, daß sie uns in unserem Glauben an eine vernünftige Weltordnung bestärke, so klingt hier noch ein Motiv aus der idealistischen Metaphysik des Schönen an.

128) V, 26.

129) V, 82. Der Dramatiker muß z. B. die Motive aus der Erfahrung nehmen, darf aber die Fabel extrem gestalten, wie er auch meist einen Abschluß erst erfinden muß.

130) Vgl. VI, 39.

131) Vgl. „Hebbelprobleme". Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literatur-Geschichte, N. F. Bonner, Leipzig 1909.

132) Tageb. IV, S. XXIII (Kleines Notizbüchlein). Seine Briefe und Tagebücher bilden die 2. und 3. Abteilung der Sämtl. Werke, hrsg. von Werner, Berlin 1905.

133) Sämtliche Werke X, 396.

134) Werke XI, 225. Vgl. auch Werke X, 405: „Der Geschichte ist es gleichgültig, wie etwas geschieht, wenn es geschieht. . . . ihr bleibt in ihrer unendlichen Ausdehnung für jede Dissonanz wenigstens die Hoffnung der Auflösung. Die Kunst soll dagegen ein Ziel in jedem Schritt sehen . . ., sie soll, wenn sie das Gebiet des Historischen betritt, die dunkel gebliebenen Taten, Begebenheiten und Charaktere ihres verschlossenen inneren Lichtes entbinden, ihre Aufgabe ist das Klare, das in sich selbst Ruhende, mit einem Wort das Schöne."

135) Tageb. IV, 193.

136) Tageb. I, 240.

137) Tageb. I, 23 f.

138) Tageb. II, 57 f. Vgl. dazu seine Deutung des Dramas: „Das Leben erscheint aber in zwiefacher Gestalt, als Sein und als Werden, und die Kunst löst ihre Aufgabe am vollkommensten, wenn sie sich zwischen beiden gemessen in der Schwebe erhält. Nur so versichert sie sich der Gegenwart wie der Zukunft, die ihr gleich wichtig sein müssen, nur so wird sie leben im Leben . . . Das Drama ist demnach, wie es sich für die höchste Kunstform schicken will, auf gleiche Weise ans Seiende wie ans Werdende überwiesen; ans Seiende: indem es nicht müde werden darf, die ewige Wahrheit zu wiederholen, daß das Leben als Vereinzelung, die nicht Maß zu halten weiß, die Schuld nicht bloß zufällig erzeugt, sondern sie notwendig und wesentlich mit einschließt und bedingt; ans Werdende: indem es an immer neuen Stoffen, wie die wandelnde Zeit und ihr Niederschlag, die Geschichte, sie ihm entgegenbringt, darzutun hat, daß der Mensch, wie die Dinge um ihn her sich auch verändern mögen, seiner Natur und seinem Geschick nach ewig derselbe bleibt." (Tageb. III, 3 f.)

139) Vgl. Tageb. II, 90.

140) Vgl. Tageb. IV, 236.

141) Tageb. III, 448.

142) Vgl. Tageb. III, 37.

143) Tageb. III, 45.

144) Gesammelte Werke XV, 14.

145) Gesammelte Werke XV, 28. Vgl. dazu auch Fr. Strich, „Grillparzers Aesthetik", 1905, S. 24.

146) Vgl. Gesammelte Schriften VI, 215.

147) Vgl. Gesammelte Werke XI, 47.

148) Tageb. I, 355.

149) Tageb. III, 24. Im Jahre 1836 (Brief an S. Engländer) bekennt er sich noch zu der Anschauung der idealistischen Aesthetik, „daß die Phantasie aus derselben Tiefe schöpft, aus der die Welt selbst, d. h. die bunte Kette der Erscheinungen, die jetzt existiert, die aber vielleicht einmal von einer anderen abgelöst wird, hervorgestiegen ist. (Tageb. IV, 230 ff.)

150) Gutzkow schrieb seinen „Goethe" 1832 im Gefängnis. Vgl. Proelss „Das junge Deutschland", S. 704. Im Kapitel „Wahrheit und Wirklichkeit" in seinem Roman „Wally, die Zweiflerin" vertritt er noch ausgesprochen romantische Anschauungen.

151) „Ritter vom Geist", Vorwort zur 1. Auflage, 1854, S. IX.

152) A. a. O. VIII ff.

153) A. a. O. Vorwort zur 3. Auflage S. XX. Allerdings muß er in dieser Vorrede zur 3. Auflage doch selbst die technische Notwendigkeit einer gewissen Idealisierung betonen: er warnt vor der zu weit gehenden „Sucht, auch immer die mit in Szene gesetzte Wirklichkeit zu erwarten". Es ist dem Dichter nicht möglich, das gibt nun auch er zu, Schneider oder Bäcker die typische Sprache des Schneiders oder Bäckers reden zu lassen. „Es kommt auch hier nur auf die Befolgung allgemeiner Vorschriften an, die eben darin bestehen, daß man ein Kind nicht altklug, einen Landmann, einen Jäger, einen Postillion nicht in Phrasen reden läßt . . ." (S. XX.)

154) A. a. O. S. VII. S. X seines Vorworts spricht er die Hoffnung aus, daß sein Roman ein Menschenleben ermuntere, daß es nicht verzage, sondern getrost in einem Geiste der Freiheit und Hoffnung fortwandle und sich der laufenden, tagesüblichen Bedrängnisse der inneren Ueberzeugung nicht zu sehr verdrießen lasse.

155) Vgl. „Grenzboten", eine deutsche Revue, hrsg. v. Kuranda, später von Freytag und Schmidt, 1842 ff., 1843: Aufsatz über „Die Aesthetik der Augsburger Zeitung", S. 512 ff.

156) J. Schmid ist aber nicht konsequent. „Grenzboten 1851, S. 17 ff. fordert er in dem Aufsatz „Die Reaktion in der deutschen Poesie" Rückkehr zum Schönen und wirft der Kunst vor, daß sie entgleise, weil sie mit der Wissenschaft konkurriere.

157) Gesammelte Werke, Leipzig 1897, XIV, 15 (Technik des Dramas).

158) Vgl. Gesammelte Werke XIV, 11.

159) Vgl. die Kritik über Willibald Alexis XVI (Aufsätze zur Geschichte, Literatur und Kunst), 188 f.

160) Vgl. Gesammelte Werke XIV, 12.

161) Vgl. z. B. Gesammelte Werke XIV, 48.

162) Vgl. „Jugenderinnerungen und Bekenntnisse", Berlin 1900, S. 296.

163) Vgl. a. a. O. S. 346.

164) Zit. bei M. Geller „Friedrich Spielhagens Theorie und Praxis des Romans", 1917, Bonner, Forschungen Nr. 10, S. 61.

165) Geller, S. 15 (B = Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, 1883).

166) Geller gibt S. 13 den Inhalt eines Briefes von B. Auerbach an seinen Freund Spielhagen: Der Dichter sei kein Philosoph, kein Gelehrter, könne es auch nicht sein. Wohl wisse er von seiner Kunst Dinge, von denen Philosophie und Gelehrsamkeit sich selten träumen ließen, und die solle er auch aussprechen — auf seine Weise. Die aber sei entweder die reine, sich von Fall zu Fall mühsam weitertastende Induktion oder die nicht minder ungefälschte, aus der geheimnisvollen Tiefe der Künstlerseele ohne scheinbaren oder doch ganz gewiß nicht erkenntlichen, streng nachweisbaren Zusammenhang aufsteigende Intuition. Auf das Abraten Auerbachs hin habe Spielhagen darauf verzichtet, seine Ansichten in ein System zu bringen.

167) Vgl. „Finder und Erfinder, Leipzig 1890, S. 163.

168) „Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik", Leipzig 1898, S. 83.

169) Aus einem Brief an den Herausgeber des „Magazins", Zit. im Vorwort zu den „Neuen Beiträgen", S. X.

170) Vgl. „Beiträge zur Theorie und Technik des Romans", Leipzig 1883, S. 22 ff. „Finder und Erfinder" überschreibt er deshalb das erste Kapitel seiner „Beitr. z. Th. u. T. d. R.", und so nennt er seine zweibändige Selbstbiographie. Seine Formel entspricht übrigens der Vischerschen: „Das Ideal ist also Natur und nicht Natur: es ist gefunden und geschaffen." (Aesthetik, II, 492.)

171) Vgl. „Finder und Erfinder", S. 164.

172) A. a. O. II, 319.

173) A. a. O. II, 217 ff.

174) Vgl. den Brief an H. Hertz vom 2. März 1895 und an Spielhagen vom 21. Februar 1896. (Ges. Werke. Jub. Ausg. II. Reihe 5. Berlin 1920, und Briefe an seine Freunde, 2 Bd., Berlin.)

175) Brief an seine Frau vom 14. Juni 1883.

176) Brief an Karpeles vom 24. Juni 1881.

177) Abgesehen von seiner Aeußerung über das Gedicht (!) „Der Weener See", von dem er betont, daß es ohne jede reale Anschauung bei einem Blick auf die Karte „au moment" sich ihm erzeugt habe. Vgl. den Brief an Fr. Witte vom 3. Februar 1857.

178) Brief an M. Fontane vom 1. September 1889.

179) Brief vom 26. März 1897.

180) An Schiff, 15. Februar 1888.

181) Briefe und Tagebücher, hrsg. v. Ermatinger, Stuttgart und Berlin 1915 und 1916 II, 148: an F. Weibert, 29. August 1875.

182) Vgl. Briefe und Tagebücher, II, 223.

183) Briefe und Tagebücher, III, 320: an W. Petersen, 21. Oktober 1880.

184) Vgl. Briefe und Tagebücher III, 446 und III, 438 über „Martin Salander".

Zu Kapitel IV.

1) In der Widmung der Parents pauvres an Don Michel Ange Cajetani, princ de Feano (Oeuvres complètes, Paris 1912).

2) Im Vorwort zum ersten Band der Scènes de la Vie Privée, S. 1 ff. „Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme dans les milieux où il est appelé a se développer. Les espèces zoologiques résultent de ces différences . . . Pénétré de ce système . . . je vis que, sous ce rapport, la société ressemblait à la nature. La société ne fait-elle pas de l'homme, suivant le milieu où son action se déploi, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie?"

3) Vgl. Balzac Scènes de la Vie Privée Avant Propos, S. XXIX.

4) Er beklagt sich darüber, daß der Dichter, der einen Mißbrauch bezeichnet, um seine Beseitigung herbeizuführen, Rückkehr zu verlassenen Grundsätzen verlangt usw., immer die Wertung „unmoralisch" an den Kopf geworfen bekommt. Vgl. Vie Privée I, S. XXXII. In seiner Widmung der Célébataires an Anna Hanska schreibt er: „. . . Ne faut-il pas vous parler des malheureux qu'une jeune fille adorée comme vous l'êtes ne connaîtra jamais car vos jolies mains pourront un jour les consoler?"

5) Vie Privée I, S. XXIX. Er wehrt sich auch dagegen, der école sensualiste ou matérialiste zugezählt zu werden (XXXIV).

6) Vgl. René Doumis (Etudes II, 216—18): „Ce sont eux qui ont enseigné à faire fi de l'imagination et à se recommander à la science. Ce sont eux qui ont donné l'exemple de se passer de l'étude morale et de croire que les constatations de la médecine et de la physique ne laissent plus

après elles de mystère. Ce sont eux, qui élevant leur impuissance en théorie ont banni du roman l'art du récit et fait un métier de l'absence de la composition . . ." Zit. bei H. Friedrich, Die literarischen Theorien der Goncourts, Diss. Heidelberg 1910.) A. Daudet findet, daß die Goncourts mit dem bal masqué der Henriette Maréchal den Naturalismus auf die Bühne brachten 15 Jahre, ehe das Wort Naturalismus erfunden war (Friedrich, S. 51).

7) Vgl. Friedrich, die poetischen Theorien der Goncourts, S. 61.

8) Vgl. Journal des Goncourts III, 263. (G. Tomes, Paris 1894 ff.)

9) Journal V, 121, vgl. auch Idées et sensations, S. 220: „La maladie sensibilise l'homme pour l'observation comme une plaque de photographie."
Daß E. d. Goncourt später der Phantasie wieder gewisse Rechte zusprach (Frères Zemgano), wie er auch von der Behandlung des bas peuple zu den Gesellschaftsklassen aufsteigen wollte — die endgültige Einführung des bas peuple in die Literatur ist das Werk der Goncourts — ist für die hier behandelte Fragestellung nicht wesentlich.

10) Roman expérimental, S. 53. (Quevres critiques im XIX. Bd. der Quevres complètes, Paris 1906.)

11) Zitiert bei J. Hart. Kritische Waffengänge, S. 52.

12) Vgl. Du Roman, S. 206.

13) Vgl. Les Romanciers Naturalistes, S. 272. Wie sehr er sich aber über Flauberts wirkliche Art zu schaffen täuschte, zeigt ein Blick in Flauberts „Correspondence" (5 séries. Quevres complètes, Paris 1910). Es ist eine bekannte Tatsache, daß dieser Dichter tagelang an einer Seite feilte.

14) Du Roman, S. 255.

15) Vgl. Du Roman, S. 265.

16) Roman expérimental, S. 24. Vgl. auch „Lettre à la Jeunesse".

17) Vgl. auch Goncourt, Idées et Sensations, S. 160 (zit. bei Friedrich, S. 25/26): „. . . Ce qu'il faut au romancier . . . ce sont des facultés de critique beaucoup plus que de créateur et le roman de constatation, d'analyse minutieuse, de nomenclature et de petits faits est aussi celui qui convient le mieux à notre âge d'universel récensement."

18) Vgl. Mes Haines (erschienen 1866), S. 54. Einmal erleben wir sogar das seltsame Schauspiel, daß Zola geradezu die Rechte der Subjektivität des Künstlers verteidigt gegen Proudhon, der dem Künstler ausdrücklich verbietet, als Individualität zu schaffen, weil er sich nur in den Dienst der Idee (Tendenz) zu stellen habe. Mes Haines, S. 57.

19) Mes Haines, S. 12.

20) Mes Haines, S. 54.

21) Le Naturalisme au Théâtre, S. 155.

22) Vgl. „Die Gesellschaft", Monatsschrift für Literatur und Kunst, hrsg. v. M. Conrad u. K. Bleibtreu, München 1885 ff., Jg. 1885, Karl Bleibtreu, Berliner Brief: Zola und die Berliner Kritik, S. 465 und S. 471.

23) M. G. Conrad in der Gesellschaft 1893, S. 824.

24) Widmungsgedicht an M. G. Conrad zu Bleibtreus Berliner Novellen „Schlechte Gesellschaft".

25) Vgl. Gesellschaft 1885, S. 64 f.

26) Vgl. Gesellschaft 1885, S. 269.

27) Vgl. Gesellschaft, Supplement 1888, S. 3, Supplement 1880, S. 2.

28) Vgl. Gesellschaft 1886: K. Hillebrand, Naturalismus schlechtweg, S. 234. „Nicht die Unsterblichkeit der Seele soll deduktiv bewiesen werden, sondern ihre Fortdauer aus Erhaltung der Kraft", fordert Bleibtreu, Gesellschaft, Supplement 1888, S. 3.

29) Gesellschaft 1889, S. 8.

30) Vgl. H. Bahr II. Reihe zur Kritik der Moderne, S. 52. Die Charakteristik ist allerdings rückschauend. Vgl. auch „Moderne Dichtung", Monatsschrift f. Literatur u. Kritik, hrsg. v. Kafka, 1890 ff., Jg. 1890, S. 80.

31) Vgl. M. G. Conrads scherzhaftes Gedicht „Naturalismus", Gesellschaft 1885, S. 81:

„Naturalismus? — ich muß gesteh'n
Nur Schmutz und Fäule gibts zu sehen
In eurer natürlichen Kunst und Dichtung.
Es stinkt! Das ist eurer Wahrheit Wesen!
„So hast du mit der Nase gelesen,
Nicht mit dem Verstand? . . . Ist auch eine Richtung.

32) Gesellschaft 1888, S. 1036, Alberti über K. Frenzels Realismus.

33) Vgl. Gesellschaft, Supplement 1888, S. 1 ff., K. Bleibtreu Realismus und Naturwissenschaft.

34) Vgl. Gesellschaft 1888, Supplement, S. 4.

35) Moderne Dichtung, 1890, S. 80.

36) Vgl. A. Holz, Herr R. M. Meyer, ein literarischer Ehrabschneider, S. 9.

37) Vgl. A. Holz, die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin 1890. In der Schrift „Herr R. M. Meyer . . ." vereinfacht zu „Die Kunst hat die Tendenz, wieder Natur zu sein. Sie wird es nach Maßgabe ihrer Mittel und deren Handhabung", zit. auch bei R. Reß, A. Holz u. seine künstlerische und weltkulturelle Bedeutung, Dresden 1913, S. 14.

38) Der Brief war nur geplant und ist abgedruckt in der Schrift „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze".

39) Vgl. Die Gesellschaft 1886/87; 1888; 1891; 1892.

40) Vgl. Gesellschaft 1886, S. 221.

41) Vgl. Gesellschaft, Supplement 1888, S. 229.

42) Gesellschaft 1885, S. 410; H. Conradi, ein neuer Roman aus der Gegenwart.

43) Vgl. R. Reß, A. Holz, S. 22. Er wehrt sich deshalb dagegen, daß man seine Kunst als konsequenten Naturalismus bezeichnet.

44) Vgl. Gesellschaft 1886, S. 221 f. (Troll-Borostyani).

45) Vgl. Freie Bühne für modernes Leben, hrsg. v. Brahm, Berlin 1890 ff., Jg. 1891, S. 465 ff., 495 ff., 560 ff. (Bruno Wille, Tendenz in der Poesie). Er bezieht sich u. a. auf Schopenhauers Kontemplation (S. 495).

46) Vgl. Gesellschaft 1885, S. 300 ff.

47) Vgl. Gesellschaft 1886, S. 219 (Troll-Borostyani).

48) Deshalb feiert man nun Daudet und Turgeniew. Vgl. Gesellschaft 1886, S. 215 ff. (Troll-Borostyani, die Wahrheit im modernen Roman) und Gesellschaft 1885, S. 410 (H. Conradi).

49) Vgl. Bleibtreu, Gesellschaft 1885, S. 618 f.: „Der wirkliche Realist wird die Dinge erst recht sub specie aeterni betrachten" und J. Schlaf in Gesellschaft 1891, S. 1168 (Moral, Kritik und Kunst). Er spricht hier davon, daß die Kunst „die Bedeutung der Dinge zu erfassen sucht, wenn auch nicht mit der präcisen Abstraktion der Philosophie . . . so doch viel wirkungsvoller eben durch die von der geahnten Idee durchgeistigten Formen der Lebenserscheinungen."

50) Vgl. Freie Bühne 1891, S. 742.

51) Vgl. Kritische Waffengänge Heft II, 45.

52) A. a. O. S. 53.

53) Die realistische Kunst ist die Kunst der Menschheit in ihrem „geistigen Mannesalter". Vgl. Kritisches Jb., S. 50, außerdem S. 48, 49.

54) Vgl. Kritisches Jahrbuch, S. 80 f.

55) A. a. O. S. 48.

56) A. a. O. S. 46.
57) A. a. O. S. 47.
58) Hart, Kritische Waffengänge VI, 56.
59) A. a. O. S. 23.
60) Vgl. Kritisches Jahrbuch, S. 68.
61) Vgl. Die Ueberwindung des Naturalismus, 2. Reihe zur Kritik der Moderne, Dresden 1891, S. 53: „Aber diese Zustände der Seele zu konstatieren, genügte dem unsteten Fieber der Entwicklung bald nicht mehr, sondern sie verlangte lyrischen Ausdruck, durch welchen erst der Drang befriedigt werden könnte . . . so kam man von der Psychologie, wie ihren Trieben nachgegeben wurde, notwendig am Ende zum Sturz des Naturalismus: das Eigene aus sich zu gestalten, statt das Fremde nachzubilden, das Geheime auszuführen statt dem Augenschein zu folgen, und gerade dasjenige auszudrücken, worin wir uns anders fühlen und wissen als die Wirklichkeit."
62) Vgl. Th. Mann, Rede und Antwort, Ges. Aufs., München 1922, S. 8. Beispiel: Der Dichter versetzt sich ganz in eine „Person der Wirklichkeit" mit ihren Eigentümlichkeiten, aber ihre Handlungen und Worte gestaltet er frei: sie h a t das nie getan, aber sie könnte es tun.
63) A. a. O. S. 9.
64) A. a. O. S. 342 ff. über „Königliche Hoheit".
65) Vgl. Neue Rundschau 1916, S. 846 ff.
66) Natur und Geist als Wurzeln des Lebens und der Kunst, Kap. V. München 1917.
67) Vgl. neue Rundschau 1908, S. 1440.
68) Vgl. Neue Rundschau 1908, S. 1455 und 1438.
69) W. v. Scholz, Gedanken zum Drama, München 1905, S. 16.
70) C. Hauptmann, Aus meinem Tagebuch, 2. Aufl., München 1910, S. 163 f.
71) Vgl. W. v. Scholz, Gedanken zum Drama, neue Folge, München 1914, S. 16 und C. Hauptmann, Aus meinem Tagebuch, S. 160 und 162 ff.
72) Vgl. R. Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst, Köln 1907.
73) Vgl. R. Hamann, a. a. O. S. 115 und 116. S. 115: „Für den Standpunkt der Immanenz ist nur die realistische Wirklichkeit eine Täuschung und ein Produkt der Einbildungskraft (Rickert).
So entsteht die Lehre, das alles, was wirklich ist, Bewußtseinsinhalt ist oder Inhalt eines Subjektes (Rickert) oder daß die Empfindungen das einzig Wirkliche sind (Mach)."
74) Vgl. R. Hamann, S. 121.
75) Vgl. Freie Bühne 1890, S. 633: Arne Gaborg, Der Neuidealismus (nicht ganz wörtlich zitiert).
76) Vgl. Blätter für die Kunst 1892—98, S. 10; 13; 16.
77) A. a. O. S. 141.
78) A. a. O. S. 80.
79) Ueber den neuen Wahrheitsbegriff vgl. Hamann, S. 128 f.
80) Für diese Arbeit kommt in Betracht der Aufsatz: „Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit" in den „Schriften über Kunst", hrsg. v. Konnerth, München 1903, I, 153 ff. Der Aufsatz bezieht sich auf die Kunst im allgemeinen, nicht nur auf Malerei.
81) Schriften zur Kunst I, 155 und 151.
82) A. a. O. S. 151 f.
83) A. a. O. S. 177 ff.
84) A. a. O. S. 180.
85) Vgl. K. Lange, Das Wesen der Kunst, 2. Aufl., Berlin 1907, S. 337.
86) Vgl. a. a. O. S. 341.

87) Vgl. a. a. O. S. 342.

88) Vgl. a. a. O. S. 399: „Die Deutung der Kunstschönheit als Uebereinstimmung zwischen Form und Inhalt geht von der selbstverständlichen Voraussetzung aus, daß die Form des Kunstwerks genau mit der Form des betreffenden Naturgegenstandes übereinstimmen müsse. Das ist aber ... nicht der Fall. Es hat sich vielmehr gezeigt, daß die größere Illusionskraft nicht derjenigen Form innewohnt, die genau mit der betreffenden Natur identisch ist, sondern derjenigen, die in einem bestimmten künstlerisch genau zu fixierenden Verhältnis zu ihr steht, nach einer bestimmten, durch den Begriff Stil gekennzeichneten Richtung von ihr abweicht. Die Uebereinstimmung von Form und Inhalt ist also in der Kunst eine bedingte."

89) Vgl. K. Groos, Einleitung in die Aesthetik, Gießen 1892, S. 50 ff

90) Vgl. a. a. O. S. 57 f.

91) Erstmals im X. Band der Zeitschrift für Völkerpsychologie 1877.

92) Vgl. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, 9. Aufl. Leipzig 1924, S. 182.

93) Vgl. a. a. O. S. 181 f. Schon die Wahrnehmungen des Künstlers werden durch die „Lebensbezüge" beeinflußt. (S. 186.)

94) Vgl. Groos, Einleitung in die Aesthetik, S. 50 ff. Aus dem Wirken der Assoziationen entstehen auch die Normalideen, auf denen alles Idealisieren beruht.

95) Vgl. a. a. O. S. 1 ff.

96) Vgl. Dilthey a. a. O. S. 183.

97) Vgl. a. a. O. S. 182 f. Vgl. dazu auch Dilthey a. a. O. S. 182: „Wiedererinnerung ist zugleich Metamorphose. Und diese Erkenntnis läßt den Zusammenhang zwischen den elementarsten Vorgängen des psychischen Lebens und den höchsten Leistungen unseres schöpferischen Vermögens sichtbar werden.

98) Vgl. Dilthey a. a. O. S. 178, vgl. auch Dilthey S. 85 f.: Die dichterische Phantasie . . . ist der Inbegriff der Seelenprozesse, in denen die dichterische Welt sich bildet. Die Grundlage dieser Seelenprozesse sind immer Erlebnisse und der durch sie geschaffene Untergrund des Auffassens: Lebensbezüge beherrschen die poetische Phantasie und kommen in ihr zum Ausdruck, wie sie schon die Bildung der Wahrnehmung im Dichter beeinflussen."

99) E. Landmann-Kalischer, „Ueber künstlerische Wahrheit" in der Zeitschrift für Aesthetik, herg. v. Dessoir, Stuttgart 1906 ff., S. 457 ff.

100) Vgl. Landmann-Kalischer a. a. O. 1906, S. 466: „ . . . Es ergibt sich, daß Empfindungen und Wahrnehmungen in der Kunst so gegeben werden, wie sie im Bewußtsein sind, wenn sie noch nicht oder nicht mehr als Erkenntnismittel dienen, wenn die Korrektur, welche das Denken zum Zwecke des Aufbaues der objektiven Wirklichkeit an ihnen vornimmt, noch nicht oder nicht mehr an ihnen vollzogen wird."

101) Landmann-Kalischer a. a. O., S. 471.

102) A. a. O. S. 463.

103) A. a. O. S. 468.

104) A. a. O. S. 477.

105) Vgl. C. du Prel, Beiträge zur Analyse der dichterischen Phantasie. Psychologie der Lyrik 1880.

106) Vgl. Dilthey, Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn 1886, S. 13. Diese Analogien bestehen auch zwischen dem dichterischen Schaffen und dem Wahnsinn. Das Genie aber ist gesund. Zwischen seinem Seelenleben und der Außenwelt besteht ein fest geregeltes harmonisches Verhältnis, dessen Störung eben (wenn eine gewisse Hemmungsschicht zwischen Außenreiz und seelischer Verarbeitung fehlt) das Wesen des Wahnsinns ausmacht.

107) Vgl. Fr. v. Hausegger, das Jenseits des Künstlers Wien 1893 u. a., S. 293.
108) Vgl. Groos, Einleitung in die Aesthetik S. 50 ff.
109) Vgl. Landmann-Kalischer S. 477.
110) Vgl. M. Dessois, Allgemeine Aesthetik und Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906, S. 252. Daher sind die antirealistischen Schöpfungen der Ausgangspunkt für die Seelenkenntnis des Dichters.
111) Vgl. Volkelt, Grundlegung der Aesthetik S. 458 und 462. Aesthetische Zeitfragen S. 10.
112) Volkels Angriff gilt mehr der Stoffwahl des Naturalismus als seiner Auffassung vom dichterischen Schaffen, obwohl er sie nicht teilt; „Die Natur in sich aufnehmen, sich von ihr befruchten lassen, und aus dem so empfangenen Samen lebendige Gestalten gebären: dies ist etwas ganz anderes als Naturnachahmung." (Aesthetische Zeitfragen S. 72.) Vgl. auch Volkelt, Kunstphilosophie und Metaphysik der Aesthetik, S. 24.
113) Vgl. M. Dessoir, a. a. O. S. 74.
114) A. a. O. S. 240.
115) A. a. O. S. 239.
116) A. a. O. S. 240.
117) Vgl. E. Utitz, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft S. 200 und „Naturalistische Kunsttheorien" in der Z. f. Aesthetik u. Allg. Kunstw. 1910 S. 91.
118) Vgl. B. Croce.
119) Zit. von Utitz Z. f. Aesthetik u. Allg. Kunstw. 1910 S. 91.
120) Vgl. Walzel, Leben, Erleben und Dichtung, S. 12 f.
121) Vgl. Hefele, Das Wesen der Dichtung, Stuttgart 1923, S. 30.
122) Vgl. a. a. O. S. 42; dazu S. 77: „Der Schaffende schaut sein Erlebnis nicht mehr vom persönlichen Mittelpunkt aus, sondern von außen her, gleichsam mit dem Auge des schaffenden Gottes als gegebene Wirklichkeit, als Schöpfung und Werk."
123) A. a. O. S. 76.
124) Vgl. Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, Leipzig u. Berlin 1921, S. 57 und 54.
125) A. a. O. S. 191.
126) Hefele, Das Wesen der Dichtung.
127) Auch Groos vertritt in seinen „Beiträgen zur Aesthetik" wieder eine metaphysische Begründung der Kunst. Bei Volkelt ist die neue Tendenz ebenfalls deutlich sichtbar.
128) S. 68 ff.
129) Damit knüpft er an K. Lange an.
130) Meckauer, Wesenhafte Kunst. München 1920, S. 60. Zum „Neuromantizismus" vgl. Hamann!
131) Meckauer, S. 22; 30; 42 f.; 49.
132) Meckauer, S. 54.
133) Meckauer, S. 60.

Zu Kapitel VI.

1) Vgl. L. Rubiner, Dichter der Unwirklichkeit, Anmerkungen zu den Büchern von Max Brod (Sturm 1910, S. 107 f.).
2) „Weiße Blätter"; Leipzig 1913 ff., II, 4 S. 1503.
3) Edschmid „Ueber den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung" S. 50.
4) Behne, „Biologie und Kubismus" (Der Sturm, herg. v. Walden, Berlin 1910 ff., 1915/16, S. 70).
5) Vgl. a. a. O. S. 68 ff.

6) Vgl. „Tribüne der Kunst und Zeit", herg. v. Edschmid, Berlin 1919/20, S. 14 (Krell).

7) „Weiße Blätter", II, 4, S. 1503 (Pinthus).

8) Vgl. „Die Erhebung", Jb. f. neue Dichtung u. Wertung, herg. v. Wolfenstein 1919/20, S. 417 (Pintus, Rede für die Zukunft).

8+) Edschmid, „Ueber d. Expressionismus i. d. Lit. und die neue Dichtung", S. 53 f. Vgl. auch „Sturm" 1910. R. Kurz, „Programmatisches" und „Sturm" 1912 S. 194 f. „Technisches Manifest" von Marinelli: „Die futuristische Literatur": „Futuristische Dichter, ich habe euch den Haß gegen die Bibliotheken und Museen gelehrt, nur um euch auf den Haß gegen die Intelligenz vorzubereiten, indem ich die göttliche Intuition erweckte."

Daneben gibt es allerdings im Expressionismus eine Strömung, die sich zum äußersten Intellektualismus flüchtet. Vgl. Flake, „Souveränität" in der „Erhebung" S. 341: „Denke ich an das, was in dem Kopf eines dichterischen Menschen vor sich geht, an die zerrissen-leidenschaftliche qualvolle Fülle des Denkens, an die Gleichzeitigkeit seiner Empfindungen, vergleiche ich damit das Drama und die Erzählung, die er schreibt, dann kann ich mich eines Achselzuckens nicht erwehren: er beraubt sich des Genusses, Herr in den Kammern seiner Geistigkeit zu sein, dadurch, daß er zum Sinnlichen zurückgreift . . . Warum sollen wir nicht Schluß machen und vom Naturalismus und diesem Illusionismus übergehen zur Souveränität, die gelegen ist in der Stadt unseres Hirns?"

9) H. Walden, Bemerkungen zu Worringer. Sturm 1917/18. S. 178 f. Vgl. dazu Edschmid, „Ueb. d. Expressionismus i. d. Lit. u. d. neue Dichtung" S. 52: „ . . . Sie waren nicht mehr unterworfen den Nöten und persönlichen Tragödien bürgerlichen und kapitalistischen Denkens. Ihnen entfaltete das Gefühl sich maßlos. Sie sahen nicht. Sie schauten. Sie photographierten nicht, sie hatten Gesichte . . ."

10) Vgl. Kerr, „Ueber neue Prosa" (Tribüne der Zeit S. 24). Kerr zitiert hier Edschmid.

11) Edschmid, „Der dichterische Expressionismus", S. 54 f.

12) O. Stoeßel nennt ihn so in seinem Aufsatz über Balzac. Sturm 1911, Heft vom 30. Mai.

13) Vgl. Sturm 1919/20, S. 66 f. (Schreyer).

14) Vgl. Weiße Blätter, II, 4, S. 1503.

15) Vgl. Pinthus, „Glossen", Weiße Blätter II, 4, S. 1503 und Pinthus, „Rede für die Zukunft, Erhebung S. 419.

16) L. Schreyer, „Die neue Kunst". (Sturm 1919/20, S. 66.)

17) Vgl. Behne, „Biologie und Kubismus", Sturm 1915/16, S. 70. Vgl. dazu auch O. Herzog, „Der abstrakte Expressionismus" (Bildende Kunst!) Sturm 1919/20, S. 29 f.: Der abstrakte Expressionismus ist das Gestalten des Geschehens des Lebens an sich; es ist Gestaltung in Gegenwart. Der Künstler hat bei seiner Intuition keine Vorstellung von Gegenständen. Leben fordert nur Gestaltung. Er läßt Formen entstehen, die Träger seines Erlebens sind und sein müssen. Nichts ist Willkür, alles ist Wille. Wille ist Kunst."

Es entstehen dabei allerdings immer der Natur verwandte Objekte — der Rhythmus (das organische Wachstum!) gibt die Verwandtschaft.

18) L. Rubiner, „Dichter der Unwirklichkeit, Anmerkungen zu den Büchern des Max Brod" (Sturm 1910, S. 107 ff.).

19) A. a. O. S. 107 f.

20) A. a. O. S 108.

21) Vgl. Sturm 1912, S. 282 (Döblin).

[22] Vgl. H. Walden, „Das Begriffliche in der Dichtung", (Sturm 1918/19, S. 66) und Schreyer „Die neue Kunst" (Sturm 1918/19. S. 118).
Blümmers „Absolute Dichtung (Sturm 1921, S. 121) ist die letzte Konsequenz dieser Sprachbehandlung.

[23] Vgl. F. Hoeber, „Das Erlebnis der Zeit und die Willensfreiheit, die intuitive Philosophie von H. Bergson". (Sturm 1918/19, S. 120 f.)

[24] Vgl. J. F. Schneider, „Der expressive Mensch u. die deutsche Lyrik der Gegenwart", Stuttgart 1927, S. 13.

[25] Vgl. die allgemeinen Ausführungen Sörgels in „Dichtung und Dichter der Zeit. Im Banne des Expressionismus". Sörgel schlingt auch Fäden zu der ganzen Richtung der Geisteswissenschaft, die die nüchterne „Geschichte" ablöst; er verweist besonders auf Worringer, der ja auch im Sturm seine Anerkennung findet (vgl. Anm. 9).

[26] Vgl. Friedländer, „Kant und die Freiheit nach Ernst Marcus" (Sturm 1918/19, S. 144 ff.).

[27] Vgl. die Aktion, herg. v. Pfemfert, Berlin 1911, „Versuch über den Expressionismus".

Ergänzendes Verzeichnis der in den Anmerkungen nicht aufgeführten Literatur*).

Zu Kapitel I.

A. Fr. Büsching: Geschichte und Grundsätze der schönen Wissenschaften im Grundriß. Berlin und Hamburg 1772.

C. Dalberg: Grundzüge der Aesthetik, Erfurt 1791.

J. A. Eberhard: Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aller Stände, Halle 1804.

J. J. Engel: Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten aus deutschen Mustern entwickelt. Berlin 1783.

J. J. Eschenburg: Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Berlin und Stettin 1783.

C. F. Gellert: Sämtliche Schriften, Band 4 und 5. Berlin und Stettin 1772.

Gleim und Uz: Briefwechsel, herausgegeben von Schüddekopf, Tübingen 1899.

E. Utitz: J. J. W. Heinse und die Aesthetik zur Zeit der deutschen Aufklärung, Halle 1906.

Kant: Kritik der Urteilskraft, Reclam, Halle 1928.

Chr. König: Philosophie der schönen Künste 1784.

J. Koller: Entwurf zur Geschichte und Literatur der Aesthetik von Baumgarten auf die neueste Zeit. Regensburg, 1799.

G. E. Lessing: Gesammelte Werke. Reclam. 1. Hamburgische Dramaturgie. 2. Laokoom.

M. Mendelssohn: Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften. Berlin 1777.

G. Fr. Meier: Anfangsgründe aller schönen Wissenschften, 3 Bde. Halle 1748/50.

H. Böhm: Das Schönheitsproblem bei G. F. Meier, Diss. Leipzig 1926.

K. W. Ramler: Einleitung in die schönen Wissenschaften nach dem französischen des Herrn Batteux mit Zusätzen vermehrt. Leipzig 1477.

K. F. Wize: Fr. J. Riedel und seine Aesthetik. Diss. Leipzig 1907.

E. Schneider: Die ersten Grundsätze der schönen Künste überhaupt und die schöne Schreibart insbesondere. Bonn, 1790.

A. H. Schott: Theorie der schönen Wissenschaften. Tübingen 1789/90.

J. G. Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, Leipzig, 1771—74.

C. M. Wieland: Sämtliche Schriften, herausgegeben von J. G. Gruber, Bd. 44 und 45: Aesthetische, kritische und lit. hist. Schriften. Leipzig 1826.

W. Bock: Die ästhetischen Anschauungen Wielands, 1921.

Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste. Leipzig 1760 ff.

Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste.

*) Sekundärwerke wurden, soweit möglich, unter dem Namen des gesprochenen Autors eingereiht.

Fr. Ast: Grundlinien der Aesthetik, Landshut 1813.
G. A. Bürger: Lehrbuch der Aesthetik. Herausgegeben v. Reinhard, Berlin 1825.
J. H. Dambeck: Vorlesungen über Aesthetik. Herausgeg. v. Hanslick. 1822.
D. Falk: Auserlesene Werke I—III, Leipzig 1819.
G. Tempel: Fichtes Stellung z. Kunst. Diss. Metz 1901.
H. W. v. Gerstenberg: 1. Vermischte Schriften I—III, Altona 1815/16; 2. Rezensionen i. d. Hamburger Neuen Ztg. D.L.D. Nr. 128.
J. W. Goethe: Briefwechsel mit W. v. Humboldt. Herausg. v. Geiger, Berlin 1909.
Chr. L. v. Hagedorn: Briefe über die Kunst, herausg. v. Torkel, Leipzig 1797.
O. Harnack: Die klassische Aesthetik der Deutschen, Leipzig 1892.
J. Fr. Herbart: Sämtl. Werke, Leipzig 1850—52.
O. Walzel: Herbart über dichterische Form in „Das Wort Kunstwerk", Leipzig 1927.
K. H. Heydenreich: 1. System der Aesthetik 1790; 2. Originalideen über die interessantesten Gegenstände der Philosophie. I—III. Leipzig 1793/96.
J. Kant: Kritik der Urteilskraft. Reclam.
K. C. F. Krause: Abriß der Aesthetik, herausg. v. Deutbecher. Göttingen 1837.
Th. Friedrich: Die „Anmerkungen übers Theater" des Dichters J. M. R. Lenz. Diss. Leipzig 1908.
H. Luden: Grundzüge ästhetischer Vorl., Göttingen 1808.
Chr. Fr. Michaelis, Entwurf der Aesthetik als Leitfaden bei akademischen Vorlesungen. Augsburg 1796.
A. Müller: Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur, 2. Ausg. Dresden 1807.
Novalis: Schriften. Herausgeg. v. Minor, III u. IV. Jena 1907.
K. H. L. Pölitz: Die Aesthetik für gebildete Leser, Leipzig 1807.
M. Adam: Schellings Jenauer-Würzburger Vorl. üb. „Philosophie der Kunst". Diss. Erlangen 1907.
Fr. Schiller: Säkularausgabe XI, XII, XVI, Stuttgart.
Fr. Schiller: Briefwechsel zw. Schiller und W. v. Humboldt, 2. Aufl. Stuttgart, 1876.
— Schillers Briefwechsel mit Körner v. 1784 bis zum Tode Schillers. 2. vermehrte Aufl. herausg. v. Gödeke, Leipzig, 1874.
Fr. Schlegel: Schlegel Briefe, herausg. v. Walzel. Stuttgart 1892.
Fr. Schleiermacher: Vorlesungen üb. d. Aesthetik, 1842. Ges. Schriften, Bd. VI, Berlin.
A. Schopenhauer: Welt als Wille und Vorstellung. Werke herausgeg. v. Brasch. 1891. I, 3.
Fr. Sommerland: Darstellung und Kritik der ästhetischen Grundanschauung Schopenhauers. Diss. Gießen 1895.
A. Schreiber: Lehrbuch der Aesthetik, Heidelberg 1809.
K. Fr. v. Seckendorff: Kritik der Kunst 1812.
Ch. W. Snell: Versuch einer Aesthetik für Liebhaber 1803.
K. F. E. Trahndorff: Aesthetik oder Lehre v. d. Weltanschauung und Kunst, Berlin 1827.
W. H. Wackenroder: Werke und Briefe, herausg. v. v. d. Leyen. I und II, Jena 1910.

Chr. H. Weiße: System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit, Leipzig 1830.
Wendel: Von der Errichtung des Reichs der Schönheit, ein vollst. System der Aesthetik 1805.
R. Huch: Die Romantik, 2 Bde. Leipzig 1911 und 1912.

Zu Kapitel III.

M. Deutinger: Kunstlehre 1845/46: IV. Teil der Grundlinien einer positiven Philosophie.
Fr. Ficker: Aesthetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst in ihrem ganzen Umfang, 1830.
K. Fischer: Diotima. Die Idee des Schönen. Philosoph. Briefe, Pforzheim 1849.
A. Fell: Gutzkows Ritter vom Geist. Psycho-genetsche Untersuchung zur Frage des Uebergangs von Romantik zu Realismus. Aachen 1927.
H. v. Kayserlingk: Die theoretisch und praktisch erläuterte und begründete Lehre vom Schönen oder Aesthetik. Leipzig 1835.
R. Falckenberg: H. Lotze, sein Verhältnis zu Kant und Hegel, und zu den Problemen der Gegenwart. Leipzig 1913.
M. Schasler: 1. Aesthetik, Berlin 1886. 2. Die Welt des Schönen, Berlin 1872.
W. Scherer: Poetik, herausgegeben v. R. M. Meyer, Berlin 1888.
W. Schlötel: Zur Aesthetik, Diss. Göttingen 1855.
H. Spitzer: Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Aesthetik. H. Hettners kunstphilosophische Anfänge und Lit. Aesth. 2. Auflage. Graz 1913.
W. Martini: Die Grundzüge der Aesthetik des H. v. Stein. Diss. München 1909.
Fr. Thiersch: Allgemeine Aesthetik 1886.
Fr. W. Tittmann: Ueber Schönheit und Kunst 1841.
H. Viehoffm, Poetik, Trier 1888.
W. Wackernagel: Poetik, herausgeg. v. Sieber, Halle 1873.

Zu Kapitel IV.

K. Bleibtreu: Die Literaturgeschichte von Goethes Tod bis zur neuesten Zeit.
— Revolution der Literatur. Leipzig 1886.
M. G. Conrad: 1. Parisiana, Plaudereien über die neueste Literatur u. Kunst der Franzosen 1880. 2. v. Emile Zola bis Gerhard Hauptmann. Erinnerungen zur Geschichte der Modernen. Leipzig 1902.
L. Engels: Feuerbach und der Ausgang der Philosophie 5. Aufl. 1910.
A. Kohne: Ludwig Feuerbach. Sein Leben und seine Werke. Leipzig 1909.
A. v. Hanstein: Das jüngste Deutschland, 2 Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte. 2. Aufl. Leipzig 1901.
L. Marcuse: Gerhard Hauptmann und sein Werk. Berlin u. Leipzig 1922.
H. Ibsen: Briefe. Sämtl. Werke Bd. X. Herausgeg. v. Brandes, Elias u. Schlenther.
O. E. Lessing: Die neue Form, Ein Beitrag zum Verständnis des deutschen Naturalismus Dresden 1910.
D. v. Liliencron: Ausgewählte Briefe. Berlin 1910. Herausgeg. v. Dehmel.
J. Zeitler: Die Kunstphilosophie von Hippolyte A. Taine. Leipzig 1901.
J. Schlaf: Kritik der Taine'schen Kunsttheorie. Wien u. Leipzig 1906.
— Mein Roman „Der Kleine", eine Glosse. Stuttgart 1905.
E. Zola: Oeuvres Critiques XIX. Bd. der Oeuvres complètes. Paris 1906.

Die Gesellschaft, Monatsschrift f. Literatur u. Kunst, herausgeg. v. M. G. Conrad u. K. Bleibtreu. München 1885 ff.
Freie Bühne für modernes Leben. Herausg. v. Brahm. Berlin 1890 ff.
Moderne Dichtung, Monatsschrift f. Literatur u. Kritik, herausgeg. v. Kafka 1890 ff.
H. Baer: Grundriß eines Systems der äesthetischen Entwicklung, Straßburg 1913.
H. Bahr: Studien zur Kritik der Modernen 1894. Frankfurt. 1. Aufl. Zürich 1890.
E. Bergmann: Geschichte der Aesthetik u. Kunstphilosophie.
K. Breysing: Kulturgeschichte der Neuzeit I. Berlin 1899/1900.
K. Bruchmann: Naturlehre der Dichtung. Berlin 1898.
E. Cassierer: Idee u. Gestalt. Berlin 1821.
Broder Christiansen: Philosophie der Kunst, Hanau 1909.
J. Cohn: Allgemeine Aesthetik. Leipzig 1901.
E. Cohn-Wiener: Die neue Kunst, Kundgebung der Humboldthochschule 1919.
Th. Dahmen: Die Theorie des Schönen, von dem Bewegungsprinzip abgeleitete Aesthetik. Leipzig 1903.
M. Diez: Allg. Aesthetik. Leipzig 1906. (Göschen.)
W. Heynen: Diltheys Psychologie des dichterischen Schaffens. 1916. Abhandlungen zur Philosophie u. ihrer Geschichte, Heft 48.
P. Ernst: 1. Der Zusammenbruch des Idealismus. München 1918. 2. Der Weg zur Form. Berlin 1915.
H. Eulenberg: 1. Die Kunst in unserer Zeit. Trauerrede an die deutsche Nation 1910. 2. Schillerrede. Leipzig 1910.
G. Th. Fechner: Vorschule der Aesthetik. Leipzig 1876.
J. Fischer: Wesen und Zweck der Kunst. Archiv f. systematische Philosophie, 2. Abt. Nr. 17. 1911.
K. v. François: Aesthetik. Groß-Lichterfelde 1908.
J. v. Frimmel: Philosophische Schriften II. Zur Kunstphilosophie. Eine Kritik der Schönheitslehre 1916.
E. A. Georgy: Aesthetik auf neuer Grundlage. Leipzig 1910.
Gundolf: Goethe. Berlin 1917.
R. Hamann: Aesthetik 1911. Aus Natur u. Geisteswelt B. 345.
H. v. Hofmannsthal: Prosaische Schriften gesammelt. I—III. Berlin 1901—02.
R. Huch: Natur u. Geist als die Wurzel des Lebens und der Kunst. München 1917.
W. Jerusalem: Wege und Ziele der Aesthetik. Wien 1906.
O. Katann: Aesthetisch-literarische Arbeiten. Wien-Innsbruck-München 1918.
O. Külpe: Grundlagen der Aesthetik. Aus dem Nachlaß herausgegeben v. Behn, Leipzig 1921.
K. Kynast: Versuche einer Aesthetik als Wertwissenschaft 1910.
K. Lange: Das Wesen der Kunst. 2. Aufl. Berlin 1907.
R. Lehmann: Deutsche Poetik 1908. Im Handb. d. d. Unterrichts f. d. höheren Schulen Bd. III, Teil 2.
Fr. Lippold: Schriften u. Briefe I. Bd.: Bausteine zur Aesthetik der inneren Form. München 1920.
Th. Lipps: Grundlegung der Aesthetik. Hamburg u. Leipzig 1903 u. 6.
Th. Lipps u. R. M. Werner: Beiträge zur Aesthetik Hamburg u. Leipzig 1890 ff.
E. Lissauer: Kritische Schriften 1922.

S. Lublinski: 1. Die Bilanz der Moderne. Berlin 1904. 2. Der Ausgang der Moderne. Dresden 1909.
G. v. Lukacs: Die Seele und die Formen 1910.
H. Mann: Aufsätze.
Fr. Mackensen: Wahrheit in der Kunst 1917. Deutsche Internierten-Bücherei 9. Heft.
E. Mauerhof: Der Ursprung der Poesie. Zürich 1897.
Fr. Medicus: Grundfragen der Aesthetik. Jena 1917.
E. Meumann: 1. System der Aesthetik. Leipzig 1914. (Wissenschaft u. Bildung). 2. Einführung in die Aesthetik der Gegenwart. Leipzig 1908.
R. M. Meyer: Die deutsche Literatur des 19. u. 20. Jahrhunderts. Berlin 1912.
E. Minjon: Kunst u. Schönheit. Ein Grundriß der allg. Aesthetik. Regensburg 1913.
R. Müller-Freienfels: Psychologie der Kunst. Eine Darstellung der Grundzüge. 2. Aufl. Leipzig u. Berlin 1922.
L. Moertel: Was ist schön? München 1913.
W. Nef: Die Aesthetik als Wissensch. der anschaulichen Erkenntn. Leipzig 1900.
H. Rötteken: Poetik. München 1902.
K. Röttger: Zum Drama und Theater der Zukunft. Leipzig 1921.
W. Scherer: Poetik. Berlin 1888.
C. N. Schmid: Das Wesen der Kunst. Abgeleitet und entwickelt aus dem Gefühlsleben des Menschen. 1904.
O. Stoessel: Lebensform u. Dichtungsform 1914.
C. Tumlirz: Poetik. Wien 1907.
E. Utiz: 1. Die Gegenständlichkeit des Kunstwerks. 1917. Philosoph. Vorträge 1917. 2. Aesthetik. Quellen u. Handbücherei der Philosophie 2. Aufl. Berlin 1924.
J. Volkelt: 1. Aesthet. Zeitfragen. München 1895. 2. System der Aesthetik. München 1905—14.
O. Walzel: 1. Das Prometheussymbol von Shaftesbury bis Goethe. Neues Jahrb. f. d. klass. Altert. Geschichte u. d. Literatur Bd. XXV 1910. 2. Leben, Erleben u. Dichten, ein Versuch. Leipzig 1912. 3. Eindruckskunst u. Ausdruckskunst in der deutschen Dichtung. Leipzig 1922. 4. Gehalt u. Gestalt im Kunstwerk der Dichtung 1923. Handb. der Literaturwissensch. III.
J. Wassermann: Die Kunst des Erzählens 1904. Die Literatur Bd. VIII.
R. M. Werner: Lyrik u. Lyriker, Leipzig u. Hamburg 1890.
E. Wolff: Poetik. Oldenburg 1899.
W. Worringer: Abstraktion und Einfühlung 5. Aufl. München 1918.
Festschrift für K. Fischer, Die Philosophie im Beginn des 20. Jahrhunderts. Herausgeg. Windelband 1904/05.
Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur u. Geisteswissenschaft. Halle 1923 ff.
Germanisch-romanische Monatsschrift. 1900 ff.
Jahrbuch der jungen Kunst. Herausg. v. G. Biermann. 1920.

Zu Kapitel VI.

H. Bahr: Expressionismus. München 1920.
Th. Däubler: Der neue Standpunkt. Leipzig 1919.
C. Einstein: Anmerkungen. Aktionsbücherei II. 1917. Berlin-Wilmersdorf.

Lebenslauf.

Als Tochter des verstorbenen praktischen Arztes Dr. med. W. Kiemle bin ich am 17. Dezember 1903 in Esslingen a. Neckar geboren. Ich bin evangelischer Konfession. Von April 1910 bis April 1920 besuchte ich die Mädchenrealschule in Esslingen, von September 1920 an das dortige Realgymnasium, das ich im April 1922 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Im S./S. 1923 bezog ich die Universität, um mich dem Studium der neueren Philologie zu widmen. Frühjahr 1928 bestand ich die I., Frühjahr 1929 die II. Dienstprüfung für das höhere Lehramt. Seither stehe ich im württembergischen Schuldienst.

Ich besuchte in Tübingen und München die Vorlesungen folgender Professoren, Dozentinnen und Dozenten: Bebermeyer, Bohnenberger, Deipser, Eoll, M. Förster, Franz, Gauger, Groos, Haas, Haller, v. Kraus, Kretschmer, Lerch, Muncker, Oesterreich, Rebensburg, Rohlfs, Schick, H. Schneider, Strich, Vossler, Wells. Ihnen allen bin ich zu Dank verpflichtet, besonders aber Herrn Prof. Dr. Hermann Schneider, der diese Arbeit anregte und ihr nie seine Teilnahme versagte.